Secolul 20

272-74
1983

Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU
REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ANDREI BREZIANU

Coperta :

Biblioteca BATTHYANEUM
din Alba Iulia, detaliu

Imagine color de
MIHAI OROVEANU

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ
editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacţional:
DAN HĂULICĂ redactor-şef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, GEO ŞERBAN, ANDREI BREZIANU

272-273-274
8-9-10 ● 1983

SUMAR

BIBLIOTECA — DURATĂ ŞI PROSPECŢIE

DAN HĂULICĂ: *Europa lecturii*
ANDREI BREZIANU: *Excurs printr-o Cetate a Cărţii*
VASILE ILEASĂ: *Cultura, premisă a păcii; Unitate şi diversitate; Dimensiunea culturală a colaborării europene*
HORIA DAMIAN: *Arta, simbol profund al Cetăţii*; un dialog cu GABRIEL LIICEANU ● 11
EUGEN SIMION: *Poetica locuirii* ● 9

UMBERTO ECO
NUMELE ROZEI

UMBERTO ECO: *Numele rozei*, fragment de roman, în româneşte de Florin Chiriţescu ● 37
FLORIN CHIRIŢESCU: *Între plăcerea fabulatorie si filosofia textului* ● 31
UMBERTO ECO: *Marginalii şi glosse la « Numele rozei »; Titlul şi sensul; Evident, Evul Mediu; Masca; Romanul ca fapt cosmologic; Cine vorbeşte; Preterţiunea; Respiraţia; Edificarea cititorului; Metafizica poliţistă; Divertismentul; Post-modernismul, ironia, delectarea; Romanul istoric; Ca să termin*, în româneşte de Mara Paşca Chiriţescu ● 87
TATIANA SLAMA-CAZACU: *« Le nom de la rose » d'Umberto Eco en analyse dynamique-contextuelle* ● 107

ÎN VATRA DE CULTURĂ MILENARĂ A TRANSILVANIEI

«CODEX AUREUS»

Un tezaur al civilizației europene în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia

cu un studiu de IACOB MÂRZA
Un serial de imagini în alb-negru și culoare, reprezentînd texte rare, detalii din vechi miniaturi și manuscrise, hărți și incunabule. Reportajul fotografic, MIHAI OROVEANU

GEO ȘERBAN: *În spațiul mirific al Bibliotecii* • 137
ION GOIAN: *O lectură a lecturii* • 146

JEAN D'ORMESSON
Gloria imperiului

fragment de roman, în românește de Sanda Râpeanu • 157
VALERIU RÂPEANU: *Jean d'Ormesson — realitatea ficțiunii și imaginarul vieții* • 181

FOILETON «SECOLUL 20»

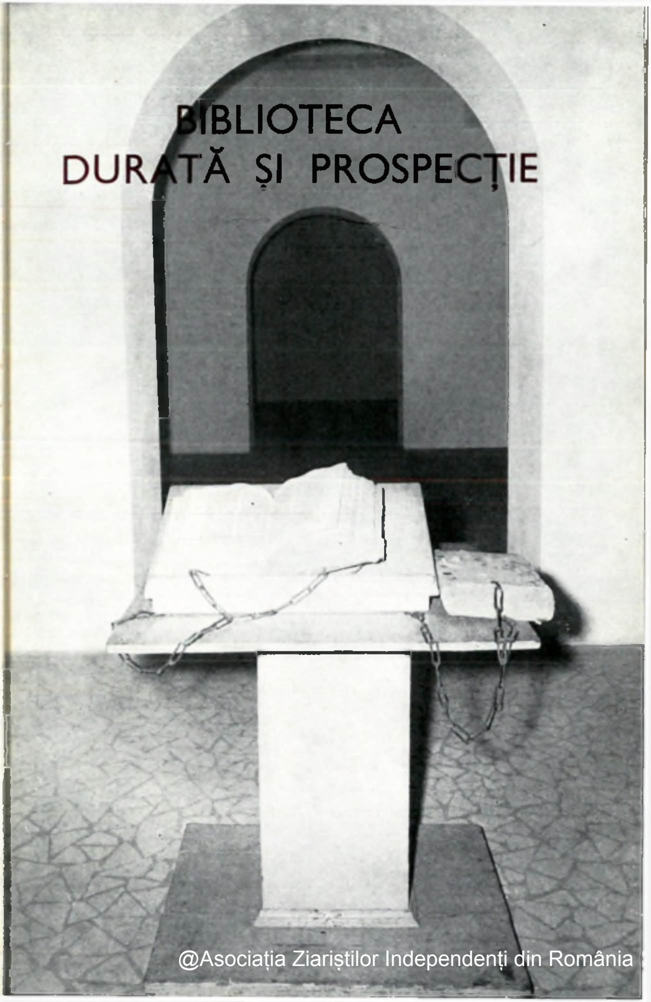
HÉLÈNE PARMELIN: *Călătorie în tărîmul Picasso* (IV), în românește de Cristina Hăulică • 189

Habitatul ocrotitor al cărții: în pacea vechii biblioteci transilvănene Batthyaneum, un «incunabulum catenatum»

Biblioteca Batthyaneum, frontonul intrării ▶▶

Telescopul — ieri ca și astăzi — un instrument simbolic pentru spiritul de apropiere al omului european (Din tezaurul Observatorului astronomic Batthyaneum — sec. XVIII—XIX) ▶▶▶

Silueta gînditoare — o atitudine a omului european care a străbătut mileniile (basorelief în piatră datînd din secolul XIII, Alba Iulia) ▶▶▶▶



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN HĂULICĂ

EUROPA LECTURII

La început, Europa fusese, pentru Grecia, locul întunericului, al unui apus unde soarele se scufunda în bezne: Erip, *silabele feniciene designîndu-l, se recunosc — arăta N. Iorga — și în numele tărîmului sumbru care e* Erebul. *Peste signaletica etimologiilor, istoria avea să răscumpere fabulos prevențiunile de la punctul de pornire, îndoiala față de aceste pămînturi ce păreau fără noroc. Dar, vreme de cîteva secole, Roma, la rîndul ei, — să nu se uite — a întors spatele Europei, și-a întîrziat vocația proprie, jucîndu-și soarta în Orient, pe scena unui teatru unde o chemau spectre ilustre, precum Alexandru. Să ne mirăm că Evul Mediu timpuriu înregistrează încă, în lumina lui de eclipsă, ortografieri ca Eoruppa ?*

Există, paradoxal, o lungă durată în care Europa nu iese din « utopie ». La ceasul cînd ar trebui să ancoreze în spațiul istoriei concrete, luînd locul Romei, ea gîfîie sub năvăliri succesive, sub grozăvia dinastiilor asasine, care vor da epopei de sînge, cu implacabile Brunhilde; gonită din orașe, se ascunde în umbra pădurilor foșnind de magice superstiții. Din civilizația Occidentului n-a rămas, pe o vastă arie, decît ostrovul mînăstirilor. Înainte de a se face, cu armele sau cu edictele unei ecumenicități continentale, Europa se scrie. Întîii ei misionari sînt scribii, în atelierele de miniatură ale monahilor se făurește zălogul unei promisiuni radioase, care să califice Europa, care s-o alăture creator Orientului. Astfel, solicitării perpetuu prestigioase lansate de Orient, Europa îi răspunde, tocmai din colțul ei extrem, marginal ca o ultima Thule: *Irlanda și Northumbria înfășură continentul în luxurianța suprem inventivă a manuscriselor miniate, cărțile de la Armagh și Kells fac să dialogheze dragonii celtici cu fiarele pornite dinspre Sumer. Omul, în* Cartea de la Armagh, *deopotrivă cu leul, încrucișează patru aripi, ca un seraphim hieratic. Septentrionul întoarce un omagiu fascinant pămînturilor asiate. Iar exotismul acesta insular, al barbarilor care evanghelizează, ei, continentul, lăsînd pretutindeni fundații — pînă la Melk, ce li se datorează deasemeni irlandezilor —, poartă cu sine, uimitor, și un scrupul de identitate europeană. În Irlanda se instituie, la vremea toamnei, serbarea tuturor sfinților Europei. Iar despre domnia lui Carol*

cel Mare — sfetnicită de înțelepciune insulară —, va părea legitim să aflăm, în texte, astfel de enunțuri categorice: Europa vel regnum Caroli.

Această Europă, supusă încă deznădejdii și invaziilor, — scriu cronicile, « lumea nu mai îndrăznește nici să are »—, își va protegui manuscrisele precum un neasemuit tezaur, dătător de tainice puteri; o carte îl va însoți, în raclă, pe Carol cel Mare, care nu știe să citească. Oricît de restrictivă i-ar fi audiența, fervoarea ce se rostește într-o carte migălită cu picturi pregătește, într-un fel, tumultul poporului de sculptori alcătuind, peste două-trei veacuri, catedrala. *Marele stil nu se poate inventa decît pe schele, în limbajul zidului, — nu urcă din pagina exiguă, în respirația vastă a pietrei. Însă invențiile iconografice pot circula — s-a demonstrat —, de la Apocalipsul iberic al lui Beatus, bunăoară, la timpanele majestuoase ale sculpturii romanice de secol XII. Intr-adevăr,* Habent sua fata libelli, *dacă truda ornamentală a pictorului caligraf din* scriptorium *are vreun ecou în expresia grandioasă a unei epoci, în capodopere neîntrecut severe, ca sculptura de la Moissac.*

Cînd creația plastică a Evului Mediu și-a atins suflul cel mai înalt — cronologic, tocmai între Moissac, Amiens și Reims—, iar programul ei, prescris de Concilii, era să închipuie o Biblie a neștiutorilor, lectura imaginilor nu devenise, pentru acest motiv, nici complezență meprizabilă, nici simplism. Cetatea de înțelesuri a edificiului se înălța, netemător și grav, ofranda imaginilor se lăsa astfel citită, vast permeabilă, pentru că lumea, toată, apărea cuprinsă într-un elan nestăpînit, de comuniune. Europa devenise o veghie a cărților deschise, urias verticale, nemăsura lor de turnuri și de muri amețitori vuia de voci fără număr. Arta ieșise din claustrarea confidențială de scriptorium, *labirinticul foșnea ca o pădure cu coama scuturată în cele patru vînturi. Secretul strașnic al bibliotecii-labirint, cu care Umberto Eco operează în romanul său,* Il nome della Rosa, *capătă un înțeles particular, în funcție de ambianța cercetării lui detectiviste: Jorge din Burgos, bătrînul care îl păzește feroce, e mai degrabă anacronic, la 1327, — față de mersul triumfal al enciclopedismului medieval. Șapte excomunicări într-un veac, începînd din 1210, pronunțate împotriva aristotelicilor, nu putuseră împiedica această contaminație, și nici imensa rîvnă de a clasa cunoașterea, care ne-a dăruit* Summa *thomismului. Prin catalanul Ramon Lullus, cugetul medieval întrezărea chiar o combinatorie universală.*

*Irespectuoasă ca un paricid, — căci bibliotecarul orb seamănă, abia mascat, cu Borges însuși, cu demiurgul fără de care n-ar fi de conceput vertijul de livresc din asemenea fic*țiuni *—, soarta impusă acestui personaj nu trebuie să umbrească dezinvoltura erudită a tratării, și însuși curajul intelectual ce*

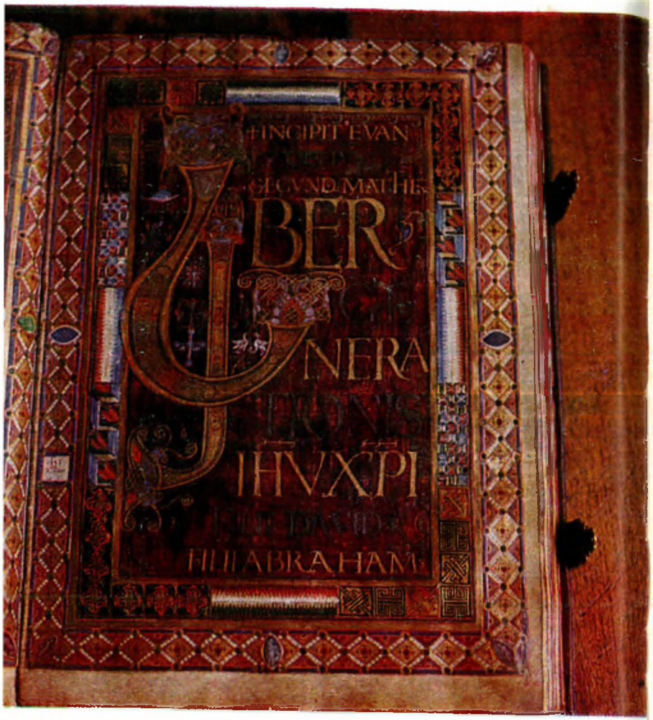
definește opțiunea lui Eco: el a demonstrat că se poate compune cu brio un viu roman, și o intrigă detectivă, pornind de la materia cea mai austeră. Căci este în cauză o incompatibilitate filosofică, în ultimă instanță, criminalul are aici, ca mobil profund, aversiunea — animadversio, *era să spun — față de Aristotel !*

Să nu ne închipuim vreo ridiculă fatuitate, în toată această înverșunare, un accent de pasiune efectivă vibrează în parada intelectului. Absorbiți de serpentina prezență a ideii — așa era figurată în sculptura medievală alegoria Dialecticii —, alienați în pulsația ei autonomă, oamenii sînt totuși mai mult decît niște aprige noduri de argumente. În medievalitatea lor ratiocinantă zac spaimele, melancoliile și tandrețea omului de totdeauna: hrănită cu date, ale unui timp revolut, cu istoria cruntă a ereziilor, imaginația durerii, mergînd pînă la un delir al torturii, îi face asemenea cu victimele și cu părtașii celor mai acute avanii, săvîrșite în veacul nostru, împotriva omului. Iar disputa în jurul lui Aristotel interferează un sens de afirmare a libertății, — libertatea și labilitatea fantaziei plăsmuitoare. Între categoriile ei, pe care le prigonește duhul de intoleranță și de interdicție, se numără și rîsul. *Prin ironia semnificativă a romancierului, o prezumată scriere despre* comic *a Stagyritului, despre puterile rîsului, declanșează drama, accelerînd cursa spre moarte și ruina abației.*

Cu prețul acestei catastrofe, « spiritul lecturii » triumfă în roman, asupra interdicțiilor dogmatice. (Și am folosit anume, între ghilimele, un termen din arsenalul raționalist de veac XVIII, cum îl scria un Pietro Verri, reprezentînd ceea ce Voltaire numea, cu stimă, « școala din Milan ». In cheie laică de data aceasta, enciclopedismul Luminilor face din lectură nu un reflex pasiv, ci un instrument de formidabil activism intelectual, de asalt biruitor împotriva prejudecăților. La acea cumpănă a timpilor moderni, « zăbava » cititului capătă, ea, o încărcătură ofensivă, alungă demonii unei istorii inicve.

În fiecare izbăvire se pot ascunde neștiute amenințări, din Europa Enciclopediei răsare curînd riscul de egalizare al acelui jurnalism, care platifică interesat mințile, flagelul capetelor împachetate în ziar ca într-un lamentabil paratonerre. *Lectura va fi totdeauna gestul hotărît de a sfîșia orice nocivă carapace, pentru a-ți face drum, tu însuți, către adevăr. Cu atît mai mult astăzi, între atîția mediatori tehnologic diverși, în atîta emulativă supralicitare !*

. . .Este în Exorcismele *lui Michaux, în alfabetul lor dansant, de siluete emblematic vii, o* legendă, *care ni se adresează săgetător, în scurt-circuitul unei sintagme:* Le Roi au cerveau-oeil. *Unic și absurd, ca un soare inexplicabil. Dar nu-i el —* ochiul laolaltă creer *— un enunț pregnant pentru setea noastră de concretă luciditate ?*



Codex Aureus: sub semnul simbolic al Cornucopiei — fila de început a vestitului manuscris din secolul al IX-lea, conservat în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia

ANDREI BREZIANU

Excurs printr-o Cetate a Cărţii

Toate rosturile lumii conduc la o Carte, gîndea Mallarmé. Fascinat de mirajul unui absolut al substanţei livreşti, poetul se amăgea desigur, cu gîndul la un compendiu himeric, împreunînd, o dată pentru totdeauna, totalitatea realului cu totalitatea limbajului — « ansamblu pur, grupat în circumstanţă fulgurantă de relaţii universale » *(Oeuvres* 378). Nu ca butadă ci ca nobilă emblemă, revine în minte fără voie acest gînd şi cînd — pentru a cîta oară? — pasul urcă din nou acelaşi povîrniş milenar, ducînd în trepte pietruite pe vechiul drum roman, acea redescoperită *via sagularis*, din valea largă a fluviului de jos, sus către Cetate. Cetatea stă suspendată cumva deasupra istoriei, dominînd calm, cea mai surprinzătoare concentrare de valori ancestrale strînse în nucleu — mai compact aici ca aiurea — spre a servi la definirea unui spirit.

Comorile, înainte de orice, se află în adîncul solului, suprapuse secol după secol, într-o răbdătoare, nedescurajată construcţie de temelie. Primul strat al lecturii stă, nu întîmplător, în textul pămîntului, întrepătruns cu textul pietrelor scrise şi al mormintelor strînse în îmbrăţişarea lui. Continuitatea se reazămă, într-adevăr, la Alba Iulia, pe un pivot absolut. Fostul centru tribal al dacilor apuli, fosta metropolă (cea mai urbanizată şi mai prosperă a Daciei), fosta aşezare urgisită de năvălirea tătară, fosta cetate de scaun a lui Mihai Viteazul, se oferă acum inteligenţei observatorului ca un miez: municipiul

român de astăzi continuă municipiul roman de ieri, acel *Municipium Aurelium Apulense*, fundat de împăratul filosof Marc Aureliu.

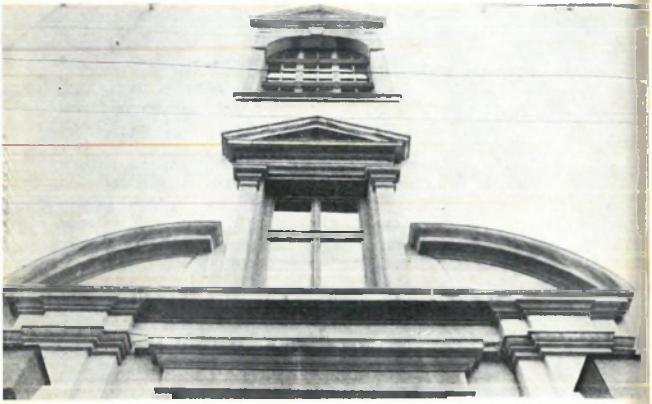
Cel de-al doilea strat al lecturii stă vertical, în carnea monumentelor de arhitectură, vizibile cu ochiul liber, chiar de la depărtări: o întreagă sintaxă de civilizație se lasă citită în eleganța turlelor și meterezelor ce și-au lăsat, indelebil, pecetea asupra peisajului, dincolo de toate reversurile care au trecut, în du-te vino, asupra spațiului de aici.

Atomizat în aparență, mai aproape de esența dialectică a lucrurilor, adunat economic în forma discrete, mult mai greu de cîntărit în grabă, se află tezaurul Bibliotecii din inima Cetății. Aici, la Batthyaneum, sub albe bolți, îmagazinată în spații de mărimea paginii, în mii și zeci de mii de file, strînse între antice coperți de lemn, metal și piele, stă una din cele mai dense mase de informație umanistă de pe întreg teritoriul țării: 1268 de manuscrise — cele mai vechi din jurul anului 800 —, și 569 de incunabule — tipărituri din anii de început ai erei tipografice —, reprezintă sîmburele cel mai prețios de civilizație scrisă, adunat sub un singur acoperiș, la noi, în România: optzeci la sută din toate codicele latine și șaizeci la sută din totalul incunabulelor alcătuind patrimoniul românesc, se conservă într-adevăr în bătrîna cetate a Albei Iulii. Păstrează, aceste cărți, o sămînță de viață, refractară uitării; au străbătut mileniile unele mesaje așternute aici pe vellum, pergament străvechi ori pe hîrtie, în nu mai puțin de treizeci de limbi — de la greacă și latină, la limbile și dialectele Indiei, la idiomurile Africii de nord, ale Chinei și Etiopiei.

Cîteva titluri? Un manuscris sallustian datînd din secolul al X-lea: *De Bello Jugurthino*. O operă polemică a cardinalului Bessarion, scoasă de sub teasc la Roma în 1465, *Adversus calumniatorem Platonis* (cel mai vechi incunabul al întregii colecții). Și, unicul exemplar existent astăzi pe lume dintr-o ediție romană de la 1494 a *Heroidelor* lui Ovidiu, strămoșul, prin latină adopțiune, al poeziei române. Și, desigur, simbolic, între toate, nestemata acestei fortărețe a spiritului păstrător — *Codex Aureus*, un nume evocînd de la sine una din cele mai pasionante aventuri ale minții; un titlu despre care s-au scris cărți; o carte care, în destinul ei bizar și fabulos, închide, parcă într-o scurtătură, un traseu întreg din istoria zbuciumată a Europei noastre, a cărții și armelor. E textul scris cu cerneală de aur (« nu voi scrie cu cerneală / că de-aceea-i multă'n țară / ci voi scrie cu aurel / că acela-i puținel » — sună cunoscutul verset popular) — al unui mesaj difuzat în latină pe întreg pămîntul din epoca post-romană; transcrierea, datînd din epoca micii Renașteri carolingiene, e totodată un fragment testimonial despre « renovația » instituțiilor romanității, încercată de un împărat visînd pacea și unitatea bătrînului continent.

Și totuși, prin revers, stă mărturie acest codice (între cărți, mai de preț decît cel mai de preț giuvaer) —, despre soarta unei lumi, din nefericire, divizate. Cine nu știe că vechi rivalități și vechi războaie au făcut — și nu de ieri — ca ceea ce avem la Alba Iulia să fie jumătatea (e drept, cea mai bună) dar totuși, jumătatea unui întreg? Să fie oare așadar, în chiar tăcerea sa, acest codice superb — astăzi despărțit — o imagine a Europei rupte în două? Am ezita să credem acest lucru. Jumătatea din România și jumătatea de la Roma, ca și coperțile din fildeș împărțite între Londra și Cetatea eternă, se cer interpretate mai curînd ca semnul unei iradiații de cultură acoperind astăzi întregul continent, dincolo de orice amintiri de sfadă și dezbinare. Sub acest semn al păcii, prin înțelegere și prin cultură, am vrea să definim și spiritul tezaurului din Cetatea Albei Iulii, vorbind de dăinuirea vieții și a creației omenești, « acea viață omenească nesupusă stricăciunii, păstrată și tezaurizată în cărți », despre care cu atîta dreptate scria, cu trei secole în urmă, John Milton, poetul și campionul revoluției engleze. « Mulți oameni împovărează pămîntul cu umbrele lor », adăuga el (în *Areopagitica* — 1644); « dar cărțile bune sînt ca lamura sîngelui prețios al marilor spirite, păstrat întreg și neatins de stricăciune, chivernisit pentru rosturile acelei vieți ce poate dăinui și dincolo de viața noastră efemeră . . . Ele conservă, ca într-o fiolă nestemată, cvintesența cea mai pură și mai eficace a minții care le-a zămislit și dat creștere ».

Asemenea gînd se împletea în mintea mea cu altele, pe cînd răsfoiam cu emoție, la Batthyaneum, o carte veche românească (aproape contemporană cu scrierea lui Milton) — cea scoasă de sub teasc, aici chiar, în fostul Bălgrad, de Simion Ștefan la 1648; și regăseam, în deschiderea ei, acea memorabilă asemănare dintre cuvinte și galbeni: « Cuvintele trebuie să fie ca banii, căci banii aceia sînt buni care îmblă în toate țările ». Acel cuvînt de aur, suveran absolut peste distanțele de loc și timp, e cel care rămîne să măsoare, într-adevăr, valorile adînci ale lecturii, nervul viu prin care textele cu vocația perenității, comunică și se transformă, încetul cu încetul, în factori de construcție și durată pentru spirit. Un excurs profund prin lumea bibliotecii devine astfel semn real al unei incursiuni în universul vieții.



VASILE ILEASĂ

Cultura, premisa păcii

I. Cultura europeană în unitatea și diversitatea ei

În vremea noastră, ca în întreaga sa istorie, cultura europeană reprezintă sinteza culturilor naționale ale popoarelor continentului. A analiza și defini coordonatele ei de bază, înseamnă a studia și a pune în evidență ceea ce a creat mai valoros fiecare popor, contribuția sa particulară, specifică, la patrimoniul comun. O cultură europeană nu există undeva, ruptă, izolată, suprapusă culturilor naționale, ci este implicată, cu toate componentele ei, în fiecare cultură națională, în parte. A vorbi sau a scrie despre cultura Europei înseamnă a face apel, de fiecare dată, la creația culturală a unui popor sau a altuia. Cultura europeană trăiește prin culturile naționale, ea constituind suma valorică a acestor culturi. Valorică fiindcă numai depășirea unui anumit grad de calitate al produsului cultural îi conferă acestuia atributul necesar devenirii sale de valoare europeană. Problema calității este fundamentală în această privință deoarece prin calitate pot fi trecute frontierele naționale și creația culturală să fie apreciată la nivel european. Suma aritmetică a culturilor naționale nu a fost nicicînd și nu va fi niciodată egală cu patrimoniul cultural european. Întotdeauna raportul dialectic necesar și legătura strînsă dintre național și european în cultură a ținut de domeniul calității și nu de cel al cantității. Tocmai de aceea istoria culturii europene a fost și continuă să fie plină de iluzii și deziluzii. Tendința naturală a fiecărui creator de cultură sau grup cultural este aceea de a se impune, prin creația sa, în fața unui public cît mai larg. Dar publicul acesta este cenzorul sever, care respinge, fără milă, orice bătaie neavenită la poarta culturii europene. De aceea nu tot ce trece peste granițele naționale intră în patrimoniul cultural european, nu faptul fizic al circulației bunurilor culturale le conferă și apartenența obligatorie la acesta, le legitimează aderența la el. Exemplele de respingere sînt infinit mai numeroase decît cele de acceptare. Patrimoniul cultural european este format din creațiile de excepție ale popoarelor și aderența la el nu este decretată, ci acceptată, în mod natural, prin « votul » dat în forumul său intim de fiecare om care vine în contact cu aceste creații.

Problema omului, destinul lui, sînt strîns legate de evoluția contradictorie a societății europene, de succesele și insuccesele ei, de gradul tot mai înalt în care individul este solicitat să participe la soluționarea plină de dramatism a condiției umane, indiferent dacă această solicitare este în estul sau vestul continentului. Observatoare atentă la cunoașterea problemelor dezvoltării sociale a popoarelor, a psihologiei și comportamentului uman, literatura secolului XX a fost chemată să-și apropie și să reflecte unele din cele mai grave probleme ale existenței omului, atît pe plan individual cît și social. Dar odată cu crizele sociale, care s-au manifestat cu putere în Europa, prin evenimentele revoluționare, ce s-au soldat în primele două decenii ale secolului cu victoria socialismului pe o mare parte a continentului iar mai tîrziu cu venirea la putere a fascismului în Italia, Germania și alte țări și declanșarea celui de al doilea război mondial, cu consecințele catastrofale cunoscute, literatura a însoțit îndeaproape aceste procese de proporții uriașe, văzîndu-se, cînd amenințată de criză și alienare, cînd însuflețită de perspectiva ascensiunii și victoriei. În acest climat, de multe ori incert și anxios, dorința de a sluji omul și societatea, de a face să învingă binele și noul, a caracterizat pe toți marii creatori ai literaturii din epoca antebelică și interbelică pînă în zilele noastre. Cu tot scrisul lor diferit, datorită mediului social-politic în care au trăit și izvoarelor din care s-au inspirat, marile spirite ale literaturii europene au avut puncte de convergență, exprimate în preocuparea comună pentru cunoașterea și relevarea condiției umane. Această convergență, cu o largă amplitudine valorică, a fost, într-un fel, și continuă să fie unificatoare prin creația atît de variată a literelor secolului, determinînd apariția în spațiul întins între Irlanda și Urali, a operelor unor inovatori ca Joyce, Wirginia Woolf, Proust, Gide, Kafka alături de cele clasicizante ale fraților Mann în Germania, Alexei Tolstoi și Șolohov în URSS, Nikos Kazantzakis și Panait Istrati în Balcani precum și multe altele în aproape toate țările Europei. Descendența inovatoare și clasicizantă a mers, prin Sartre și Camus în Franța, Frisch și Dürrenmatt în Elveția, Moravia și Malaparte în Italia și prin confrații lor din alte țări ale Europei pînă la literatura zilelor noastre. Toate genurile creației literare, de la poezie, la roman, cu deosebire acesta din urmă, au fost implicate și discutate în cadrul larg al inovației radicale și inovației bazate pe respectarea tradiției. Din toate însă a tras foloase cultura europeană, care se constituie azi în depozitarul unora din cele mai mari valori ale literaturii universale. Și dacă, pe parcursul secolului, disputele au fost adeseori intolerante între cele două mari direcții de dezvoltare, timpul a așezat la locul cuvenit pe fiecare creator valoros în ciuda unor istorii și enciclopedii literare, dintr-o țară sau alta, în care spațiile rezervate acestora

continuă să-i avantajeze pe unii şi să-i dezavantajeze pe alţii. Istoria literaturii europene, odată cu scurgerea timpului, va fi, cu siguranţă, tot mai puţin îngăduitoare cu nedreptăţile care se fac. Cine mai contestă azi, undeva în Europa, pe Joyce sau pe Proust, pe Camus sau pe Sartre, fără să fie condamnat nu de critica literară, să spunem părtinitoare, sau de opinia cititorilor, ci de propria sa conştiinţă, de cenzura ei implacabilă, sau cine poate face un lucru asemănător în raport cu creaţia lui Mihail Şolohov sau Alexei Tolstoi, primul, deţinător al Premiului Nobel, sau cu aceea a altor mari scriitori din ţările Europei de Răsărit? Pot fi discutate, analizate, exprimate opinii diferite faţă de o operă literară sau alta, dar apartenenţa legitimă la patrimoniul european al culturii nu poate fi contestată deîndată ce operele respective au fost abilitate prin valoarea autentică, intrinsecă, pe care o au.

În aceste condiţii şi pornind de la astfel de constatări, se poate spune că arta şi cultura popoarelor europene, cu tot specificul lor naţional, au multe elemente comune, care duc spre ceea ce noi numim unitate în diversitate. Nici n-ar putea fi altfel, dacă ţinem seama de întregul trecut de creaţie al popoarelor europene, de nenumăratele valori de artă şi cultură pe care le-au dat. Cu toate frămîntările care au caracterizat harta politică a Europei postromane, cu toate mişcările de populaţii de la est spre vest şi de la nord spre sud iar în cazul arabilor de la sud spre nord, timp de un mileniu vechiul strat demografic european primeşte migratori după migratori care se « pierd » în masa autohtonă formînd, împreună cu ea, şi pe baza ei, popoarele europene în totalitatea lor. Acest mileniu care se întinde din secolul IV pînă în secolul XIV, din perioada primelor migraţii pînă după invazia tătară, este mileniul unora din cele mai mari frămîntări pe care le-au cunoscut popoarele Europei, pe toate planurile, în întreaga lor istorie.

Căderea Romei a însemnat nu numai sfîrşitul sclavagismului ci şi al antichităţii greco-romane şi odată cu aceasta începutul noii epoci istorice, care, pentru a se afirma pe faţa întregului continent, trece prin stadii de spectaculoase evoluţii dar uneori şi de momente de profundă decădere. În secolul V, Roma cade sub loviturile goţilor şi francilor ca, după patru secole, despre goţi să nu se mai vorbească iar fostul Imperiu franc al lui Carol cel Mare să stea la picioarele vikingilor întocmai cum Imperiul roman stătuse cu patru secole în urmă la picioarele francilor.

Rădăcinile puternice şi adînci înfipte în solul cultural european din cele mai vechi timpuri n-au putut fi însă smulse de nici un val de migratori. « Seducţia clasică » a culturii greco-latine a exercitat o puternică influenţă asupra migratorilor, asupra universului lor imaginativ, stimulîndu-i să creeze valori de cultură şi civilizaţie simple dar bogate, rudimentare dar viu colorate.[1]

Momentele de vîrf ale culturii clasice şi exemplul viu al celei bizantine au constituit stimuli puternici şi surse inepuizabile de inspiraţie pentru cultura medievală europeană. Pe întreg teritoriul Europei încep să se confrunte amintirile marilor civilizaţii mediteraneene şi realizările noii civilizaţii a Bizanţului cu ceea ce aduc migratorii din stepele Asiei, din ceţurile Nordului şi din Orientul Arab.

La orice domeniu al culturii ne-am referi, Europa Evului Mediu timpuriu reprezintă creuzetul în care se plămădesc noile sinteze ale gîndirii şi creativităţii efervescente a popoarelor ei în formare.

De mare importanţă pentru unitatea spirituală a Europei a fost în acest mileniu zbuciumat creştinarea popoarelor europene. Indiferent în ce parte a Europei s-au născut şi au trăit, indiferent de pe ce alte spaţii extraeuropene au venit, autohtoni şi migratori au adoptat creştinismul sub una din formele lui principale — catolică

[1] Emil Condurachi: « Influences grecques et romaines dans les Balkans, en Hongrie et en Pologne » în *Actes du VIII-ème Congrès international d'archéologie classique*, Paris, 1965

sau ortodoxă. Iar această credinţă a fost atît de puternic implantată încît altele şi, în primul rînd islamismul, ajuns în Europa prin peninsulele Iberică şi Balcanică, prin arabi şi turci, nu s-au putut instala decît în unele enclave izolate din zonele limitrofe ale continentului.

Lupta dintre « cruce » şi « semilună », la care şi-au adus o contribuţie importantă românii, a fost lupta pentru supravieţuirea Europei în faţa pericolului otoman, pentru afirmarea identităţii ei culturale şi de civilizaţie specifice.

În cultura şi arta europeană a acestui mileniu, cu deosebire în arhitectură, predomină stilurile bizantin, romanic şi gotic. Chiar dacă s-au născut în diferite părţi ale continentului, şi operele caracteristice acestor stiluri sînt mai concentrate în zonele lor de origină, ele nu se limitează la aceste zone, avînd o sferă de iradiere ce cuprinde, în fiecare caz în parte, aproape întreaga Europă. Arta bizantină, născută la Constantinopol din arta elenistică şi tradiţiile milenare ale Asiei Mici s-a răspîndit, cu prioritate, în Balcani şi Rusia, dar a influenţat într-o bună măsură şi arta Europei Occidentale. De la marile catedrale ale Constantinopolului, Ravennei, Veneţiei şi Kievului pînă la numeroasele biserici, răspîndite în multe ţări ale Europei, arta bizantină şi-a lăsat amprenta nu numai în arhitectură ci şi în sculptură şi pictură, în artele aplicate şi în folclor, vestigiile ei constituind pînă în zilele noastre un tezaur inestimabil al artei universale.

Precedînd-o, apoi coexistînd un anumit timp cu arta bizantină, arta romană, cu deosebire arhitectura, este, poate, domeniul cel mai semnificativ pentru geniul creator al romanilor, prin gustul pentru grandios, adeseori pentru colosal, moştenit de la alte civilizaţii mediteraneene, în primul rînd de la cea greacă.

Pe baza artei romane şi a unor influenţe orientale şi occidentale, în secolele X—XII ia fiinţă stilul romanic în artă. Arhitectura constituie prin mănăstiri, biserici, catedrale, fortificaţii, domeniul principal de manifestare al stilului romanic. Lui îi sînt caracteristice construcţiile masive şi severe, realizate mai ales în piatră. Dominaţia plinului (ziduri groase şi bolţi arcuite în plin centru) asupra golului (ferestre mici, arcade şi portaluri scunde) sînt specifice, de asemenea, acestei arhitecturi. Cu toate că istoria artelor situează stilul romanic în arhitectură şi odată cu aceasta şi în sculptură şi pictură în Europa Occidentală (Biserica abaţială de la Cluny, catedralele franceze din Arles, Poitiers, Perigueux, cele germane din Worms şi Speyer şi italiene din Siena şi Pavia), arta romanică a cuprins teritorii mult mai vaste ale Europei, trecînd dincolo de Pirinei în sud-vest, dincolo de Canalul Mînecii, după cucerirea Angliei în 1066 şi mergînd pînă în Scandinavia, spre nord, şi pînă în Polonia, Ungaria şi Transilvania, în est. Practic, în cea mai mare parte a Europei stilul romanic a răzbătut şi aceasta într-o perioadă în care diviziunea feudală a Europei constituia mai mult o frînă decît un stimulent în circulaţia valorilor culturale pe continent. Faptul atestă, fără putinţă de tăgadă, ca şi în multe alte cazuri, că tendinţa spre unitate a Europei, spre unitate culturală, prin împrumuturi reciproce şi circulaţie continuă de idei şi tehnici în artă, a fost întotdeauna prezentă la popoarele din estul şi vestul continentului, din nordul şi sudul lui.

Timp de patru secole, începînd din prima jumătate a celui de al XII-lea, deci în plină dezvoltare şi expansiune a stilurilor bizantin şi romanic, în Europa ia fiinţă un nou stil în arhitectură şi în arte — stilul gotic. El se răspîndeşte cu repeziciune din Franţa în Anglia, Spania, Italia, Germania, Scandinavia, Cehia, Polonia, Ungaria, Transilvania, ajungînd, prin unele elemente decorative, pînă în Moldova secolelor XVI—XVII. În monumentul gotic principal — catedrala — sînt concentrate toate manifestările artei gotice începînd cu sculptura şi terminînd cu artele decorative. În arhitectură, spre deosebire de stilul romanic, în care predomină plinul asupra golului, stilul gotic aduce inovaţii remarcabile, împingînd monumentul spre

înălțimi cutezătoare, dîndu-i suplețe și eleganță, aerisindu-l și luminîndu-l prin mari spații goale. Catedrale gotice cu bolți pe cruce de ogive, a căror greutate se scurge prin stîlpi fasciculați, prin arcuri butante și contraforturi puternice, cu acoperișuri conice înalte și bogat ornamentate, cu rozete și vitralii multicolore, cu interioare împodobite de o portretistică individualizată și semnificativ umanizată, cu miniaturi pe teme laice și picturi pe tablou mobil, cu tapiserii reprezentînd momente alegorice și istorice, se găsesc în cea mai mare parte a Europei, constituind nuclee importante pentru dezvoltarea generală a artelor.

Dacă expansiunea culturală romanică și gotică, pornind din Europa Occidentală, ajunge pînă în țările nordului și estului Europei, expansiunea culturală bizantină, cu centrul de difuziune la Constantinopol, ajunge pînă în Suedia și Rusia septentrională, Ungaria, Italia și Franța Meridională. Această interpenetrație a stilurilor în artă și ale realizărilor de vîrf ale culturii europene, desfășurate pe o perioadă îndelungată în istoria Europei, au însemnat nu numai dintr-o parte, ci, de peste tot, în proporții mai mari sau mai mici, participarea la un vast proces cultural de pe urma căruia au beneficiat toate popoarele continentului. Conceptul de *european în cultură* trebuie să depășească înțelesul de occidental cu care a fost investit, pe nedrept, de exegeții culturii occidentale. El trebuie să fie privit ca o sinteză a dezvoltării culturii europene la confluența dintre arta occidentală cu arta orientală. Exemplele care atestă contribuția la această sinteză a artei Europei de nord, de răsărit și sud-est sînt nenumărate și adeseori remarcabile în toate domeniile. De aici concluzia logică pe care orice spirit obiectiv o poate trage că adevărata vocație a culturii europene nu este *occidental-egocentrică ci de permanentă sinteză și reînnoire pe plan general european cu largi iradiații benefice pentru întreaga cultură universală.*

Procesul vast, la care ne-am referit mai sus, poate fi numit aculturație, dacă aculturația înseamnă, așa cum o definește micul dicționar enciclopedic român, « complexul fenomenelor rezultate din contactul direct și durabil între grupuri sociale avînd culturi diferite, schimbările ce au loc în planul culturii în sînul grupurilor respective ca urmare a acestui contact » [1]. În cazul Europei, această definiție ni se pare cît se poate de proprie deoarece răspîndirea culturii și artelor în formele arătate mai sus nu s-a făcut forțat, cu scopuri de dominație și dictat ci pe calea contactelor culturale, a influențelor și interpenetrărilor reciproce. Acest lucru nu s-a făcut forțat nici chiar față de populațiile migratoare care, ca în cazul goților, gepizilor, hunilor, avarilor, bulgarilor, normanzilor și tuturor celorlalți migratori, europeni sau asiatici, după ce au dominat militar și politic anumite perioade popoarele peste care s-au suprapus, au fost asimilați de acestea, adoptînd o nouă cultură și pierzîndu-și treptat caracteristicile culturale cu care au venit din locurile de origine. Tocmai de aceea în Europa, termenul de aculturație nu poate fi folosit ca slujind « la disimularea acțiunilor de asimilare forțată a unor popoare subjugate » [2] ci, exact invers, la a demonstra cum cei subjugați i-au asimilat din punct de vedere cultural pe asupritori. Dominații care s-au întins pe mai multe secole, cu deosebire în Europa de Răsărit și de Sud-est n-au putut dezrădăcina cultura autohtonă și a o înlocui cu alta, iar în această privință cazul românilor este cel mai grăitor, chiar dacă în vecinătatea noastră imediată, și alături de noi, perioade, mai lungi sau mai scurte de dominație străină, au suferit și alții.

Memoria imperiului « universal », a misiunii sale în apărarea ortodoxiei, după marea schismă din anul 1054 și în apărarea creștinătății, împotriva noilor stăpîni ai Constantinopolului, transformat pentru cinci secole în Stambulul sultanilor turci,

[1] *Mic dicționar enciclopedic*, Ediția a II-a revăzută și adăugită. Editura științifică și enciclopedică, București, 1978, pag. 10.
[2] Ibidem.

a întreținut în mințile și inimile urmașilor Bizanțului ideea caracterului « universal » al luptei lor pentru salvgardarea Europei de pericolul otoman. Acest pericol, venit de undeva din Asia, profund ostil spiritului european și credinței oamenilor de pe acest continent, a făcut să cadă barierele instituite de marea schismă și din nou ortodocși și catolici să se simtă solidari pentru a înfrunta ofensiva de veacuri a Semilunei. Solidaritatea creștinătății nu se explică atît prin conținutul dogmei cît prin afinitățile mari care au legat spiritualitatea europeană de tradițiile unor valori de cultură și civilizație, cu multiple și profunde stratificări în « solul » elaborat vreme îndelungată. Reverberațiile culturii europene răsună la tot pasul, păstrîndu-și vigoarea și prospețimea cu care au fost investite cu sute și mii de ani în urmă.

În dezvoltarea culturii, Europa a însemnat, de la un capăt la altul, din vremuri imemoriale pînă în zilele noastre, preocupare, cercetare, cunoaștere, creație, comunicare. Caracteristica aceasta comună tuturor popoarelor Europei, schimburile permanente care au avut loc între ele în domeniul culturii, cunoașterea și influențarea reciprocă, au contribuit la formarea caracterului unitar al culturii europene, caracter distinct de cel al altor culturi de pe alte continente (african, asiatic, american-precolumbian). Unitatea în cultură, în conținutul ei profund, în finalitatea general acceptată a fost și este o permanență pentru toate popoarele Europei chiar dacă această unitate s-a manifestat întotdeauna într-o diversitate infinită de forme care însă nu i-au afectat componentele de bază, ci, dimpotrivă, i le-au întărit, consolidîndu-i, totodată, caracterul european distinct.

Europa contemporană este cu atît mai mult implicată și interesată în procesul unității sale culturale, cu cît moștenește din vremuri ce se pierd în negura istoriei o imensă avere culturală pe care o vehiculează activ, transformînd-o, împreună cu valorile cele mai mari ale creației actuale, în bunuri comune ale tuturor popoarelor. În această tendință generală de a o propaga, fără rezerve, pe toate meridianele continentului, produsele autentice ale culturii și artei, se întrevede curentul adînc al unității culturale europene, dorința popoarelor Europei de a da și a primi, de a vedea fiecare în creația celuilalt, un pas spre o cunoaștere și înțelegere mai bună.

Perioada postbelică, mai ales cea de după așa-numitul război rece, a dus la o largă circulație a valorilor culturale europene, cvasitotalitatea țărilor continentului antrenîndu-se în schimburi culturale tot mai active. Tendința spre comunicare și unitate culturală a devenit mai puternică decît cea spre separatism și izolare culturală. Barierele artificiale ridicate împotriva colaborării prin « cortina de fier » n-au putut impune interdicția circulației valorilor culturale nici în perioada războiului rece. Și atunci, într-un fel sau altul, bunurile culturale au circulat. Este adevărat că circulația lor a fost mai mare în relațiile vest-vest și est-est dar n-au lipsit nici schimburi est-vest, cu deosebire dinspre vest spre est. În procesul de culturalizare a maselor, de școlarizare generală a lor și de formare a numeroase cadre cu studii medii și superioare, țările socialiste au făcut apel la întregul arsenal cultural-artistic și științific european, punînd la îndemîna maselor largi de oameni ai muncii, prin traduceri și editări de cărți, prin includeri în repertoriile teatrelor dramatice și muzicale, prin rețeaua cinematografică, prin organizarea de expoziții de artă, cele mai valoroase creații cultural-artistice din țările Europei. Cu limitele impuse de o viziune proletcultistă, dogmatică asupra culturii, totuși și în acea perioadă o mare parte din valorile culturii europene, cu deosebire cele consacrate, și-au făcut drum spre publicul larg est-european. Mult mai puțin au circulat în sens invers valorile culturale ale popoarelor est-europene spre vestul Europei. Dar această anomalie în relațiile est-vest, care nu era atît de natură culturală cît politică, a fost depășită spre sfîrșitul anilor cincizeci, cînd barierele artificiale ridicate cîndva în calea culturii

au început să cadă și circulația valorilor culturale să capete dimensiuni necunoscute înainte. Europa culturală, care s-a căutat întotdeauna cu aviditate, de la un capăt la altul, a început să se regăsească și să comunice în dimensiunile ei firești. Asistăm acum la încheierea unor acorduri și programe de colaborare culturală între toate statele Europei, indiferent de orînduirea lor social-politică, în care sînt prevăzute, pe lîngă voința și dorința guvernelor de a colabora și extinde schimburile culturale, și modul concret de realizare a acestei colaborări.

În anii șaizeci și începutul anilor șaptezeci, întreaga Europă este cuprinsă într-o rețea densă de acorduri și programe de colaborare culturală, vizînd cele mai variate schimburi, altădată de neconceput la nivel guvernamental. Lucrări de artă plastică din cele mai cunoscute, constituite în expoziții de valoare inestimabilă, încep să circule fără restricții dintr-o parte în alta a Europei, ducînd cu ele, pe lîngă mesajul artistic al marilor creatori de artă, ideile colaborării și înțelegerii, atît de necesare unității Europei nu numai pe plan cultural. La Paris sînt reprezentate succesiv expoziții ca « Aurul sciților » din Uniunea Sovietică, « Tezaurul de artă românească », « 1000 de ani de artă poloneză », « 1000 de ani de artă ungară », « Tezaurul tracilor din R. P. Bulgaria, « Barocul ceh ». « Selecție de pictură de la Galeriile din Dresda » ș.a. Unele din aceste expoziții sînt prezentate și în alte capitale europene ca Londra, Köln, Roma, Stockholm, Viena, deschizînd calea spre o colaborare tot mai largă și plină de conținut. Din Franța, Anglia, R. F. Germania, Italia, Suedia, Olanda, Austria și din alte țări vest-europene ajung în Europa de răsărit expoziții ca « Tablouri celebre din muzeele Parisului », « Portretul englez », « Expresionismul german », « Secolul de aur napolitan », « Aurul vikingilor », « Secolul XVII olandez », « Realismul fantastic austriac ». Europa întreagă ia cunoștință de marea sa moștenire artistică, pe care o pune nemijlocit în valoare, în fața a zeci și sute de mii de iubitori de artă. Totodată, deschide calea spre organizarea a nenumărate expoziții de artă contemporană, favorizînd, în mares măsură, schimbul de idei și de experiență al artiștilor plastici contemporani. După acest vast circuit al operelor de artă și al artiștilor, nu mai poate rămîne loc pentru separatism și izolare, pentru închistare națională și ignorarea experienței celuilalt. Nouă ni se pare, pe baza unei reale și nemijlocite cunoașteri a lucrurilor, că experiențele cele mai îndrăznețe care se realizează în atelierele de creație ale artiștilor plastici din țările occidentale sînt bine cunoscute confraților lor din țările socialiste și invers.

Mergînd pînă la sursele cele mai îndepărtate ale culturii europene, fără identitate națională, cufundate în istoria și preistoria popoarelor, vom găsi suficiente motive și dovezi să credem că începuturile, și nu numai ele, vorbesc despre unitatea culturală a Europei, despre fondul comun, care întotdeauna a supraviețuit printr-o mare varietate de forme. După opinia multor cercetători și savanți, acest fond comun și esențial al umanității este răspîndit pe toate continentele, cu atît mai mult în Europa, dacă raportăm ideea existenței lui numai la continentul european. El provine dintr-o identitate a psihologiei umane, ținînd de cadrul social în care se desfășoară viața și oricît ar fi de mari deosebirile, ele sînt mult mai mici decît asemănările, în speță decît acest fond comun esențial. Dacă aruncăm o privire retrospectivă asupra trecutului cultural al Europei, constatăm, începînd de la folclor pînă la cele mai moderne creații ale spiritului uman, că acestea se constituie într-o unitate general acceptată, depășind orice frontiere convenționale, puse, mai mult sau mai puțin, în calea comunicării. Fondul valorilor perene ale culturii europene, este acel tezaur comun și neperisabil care alimentează, generație după generație, toate popoarele continentului, întărindu-le permanent convingerea, că prin ceea ce au realizat sau realizează mai bun se înscriu pe orbita unică a culturii europene de pe care strălucesc, cu o intensitate mai mare sau mai mică, dar funciar egală, contribuțiile aduse de fiecare popor. Culturile naționale, alimentate de rădăcinile puternice ale existenței popoarelor, se varsă în marea întinsă a culturii europene, pe care o îmbogățesc continuu, într-un raport de egalitate suverană și nu de la mare la mic sau de la superior la inferior. Exemplele sînt nenumărate pentru a face dovada justeței acestei afirmații. Ibsen, Andersen, Grieg, Sibelius, Strsindberg, Joyce, Bartock, Enescu, Brâncuși sînt numai cîțiva din marii creatori de cultură, provenind din arii geografice relativ mărginașe și din popoare puțin numeroase, dar fără de care cultura europeană ar fi grav amputată. Europa culturală trăiește prin toți marii săi creatori, prin zestrea inestimabilă pe care aceștia au lăsat-o popoarelor lor. Ea nu poate fi divizată, întrucît o astfel de diviziune ar fi contrară spiritului european dintotdeauna, ar ofensa memoria celor care i-au creat valorile cele mai de preț, prin care trăiește și respiră în fiecare clipă. Cultura nu a divizat niciodată ci, dimpotrivă, a unit popoarele continentului, stimulîndu-le virtuțile creatoare și insuflîndu-le încrederea într-o cunoaștere reciprocă și o înțelegere tot mai bună.

II. Dimensiunea culturală a colaborării și unității europene

... Popoarele, în lupta pentru decolonizare, pentru obținerea independenței și suveranității naționale și-au format voința fermă de a trăi în libertate, fără și împotriva oricăror asupritori, au scos din straturile adînci ale etnogenezei și istoriei lor tot ceea ce le este mai propriu și mai caracteristic, pășind pe un drum fără întoarcere, al afirmării identității lor culturale. Afirmarea identității culturale a popoarelor, și, odată cu ea, democratizarea culturii, au fost și sînt unele din problemele mult dezbătute în ultimii 10—15 ani în coloanele presei culturale europene, în conferințe, simpozioane și colocvii, chiar dacă popoarele Europei sînt mai puțin afectate decît altele în consolidarea acestei identități și a lărgirii accesului la cultură pentru masele de oameni ai muncii.

Identitatea culturală a unui popor, concepută ca ansamblul valorilor sale spirituale, « ... ne apare azi tot mai mult ca un element esențial al devenirii istorice, ... căci ea nu este nici o moștenire anchilozantă, nici un repertoriu de tradiții. Identitatea culturală ni se înfățișează, într-o societate dată, ca o dinamică internă care se hrănește din propriile valori spirituale și primește, totodată, aporturile venite din exterior, pe care, de altfel, le asimilează și le preschimbă. Identitatea culturală este un factor perpetuu de sinteză vie, originală, constituind o chezășie a progresului fiecărei națiuni, ca și a indivizilor ce o alcătuiesc ».[1]

Lupta fiecărui popor pentru apărarea și afirmarea identității sale culturale este egală cu însăși dreptul său la existență, cu apărarea și afirmarea statutului de egalitate suverană în raport cu oricare alt popor. De aici decurge, în mod logic, egalitatea funciară a culturilor, indiferent dacă sînt create de popoare mari sau mici, bogate sau sărace. În acest sens, sună deosebit de actual și drept cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu care spunea cu peste un deceniu în urmă: « Trebuie să avem permanent în vedere că fiecare popor, fie el mare sau mic, a contribuit și va contribui la patrimoniul civilizației universale, care se compune pînă la urmă din ceea ce au creat toate națiunile lumii. Din acest punct de vedere, popoarele ca și oamenii sînt pe deplin egale. Mare este acel popor care se străduiește să dea cît mai mult civilizației și cauzei păcii în lume ».[2]

[1] Valentin Lipatti, « Elemente esențiale în promovarea principiilor cooperării cultural-științifice », articol apărut în *Revista Comisiei naționale române pentru UNESCO*, anul 25, nr. 3, 1983

[2] Nicolae Ceaușescu: *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 6, București, Editura politică, 1972, pag. 83

Colaborarea culturală europeană, în acest ultim deceniu al multor dezbateri şi clarificări de principiu, a intrat tot mai mult pe făgaşul unor schimburi culturale echitabile realizate de parteneri independenţi şi egali în drepturi.

Moştenirea culturală europeană, în toată unitatea şi diversitatea ei, ca şi creaţia culturală contemporană, îşi spun tot mai mult cuvîntul în colaborarea dintre ţările şi popoarele continentului, în efortul general de a contribui la unitatea, pe toate planurile, a Europei, atît de ameninţată de o catastrofă nucleară cu consecinţe incalculabile.

Încă din anii « războiului rece », din perioada de tristă memorie a creării celor două blocuri militare opuse şi a zăngănitului de arme, un curent « subteran », la început mai firav apoi tot mai plin de energie, îşi făcea loc pe deasupra politicilor de bloc, ducînd cu el dintr-o parte în alta a Europei, prin schimburi culturale, mesajul înţelegerii şi colaborării dintre ţări şi popoare cu regimuri social-politice diferite. UNESCO n-a întîrziat să sesizeze acest fenomen pozitiv, să-l încurajeze pe parcursul anilor care au urmat, iar într-un studiu publicat la Paris în anul 1973 să arate că « deşi cele două blocuri continuă să existe . . schimburile culturale au devenit mai frecvente şi mai active, ele se extind în toate direcţiile, chiar între ţările cu sisteme social-politice diferite » [3].

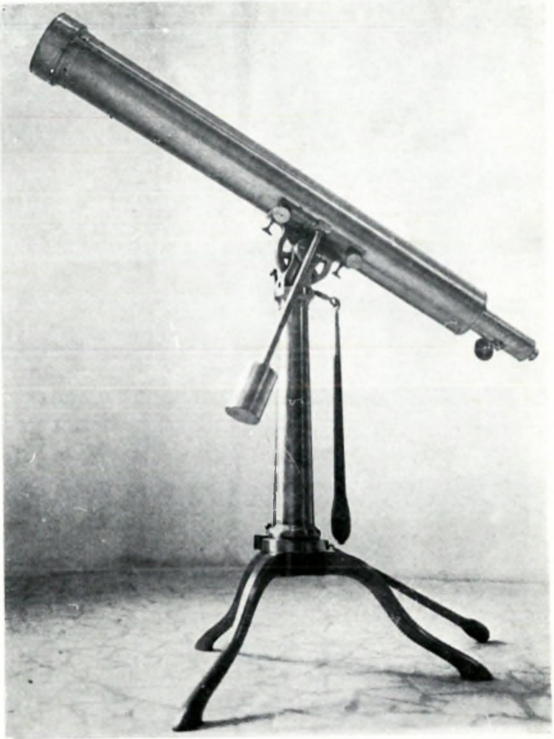
Ţările europene încep să reînnoade vechile legături culturale, care în perioada antebelică şi imediat postebelică existau dintr-o parte în alta a continentului, aducînd în contemporaneitatea imediată tradiţiile unei colaborări de secole şi milenii. Europa, cu moştenirea ei culturală inestimabilă şi creaţia efervescentă a anilor postbelici, nu putea suporta, vreme îndelungată, scindarea culturală, chiar dacă în partea de răsărit a continentului revoluţiile de eliberare socială şi naţională au dus la instaurarea, într-o serie de ţări, a unui regim social-politic nou, diferit de cel din apus. Noul regim social-politic din ţările Europei de răsărit a chemat la viaţă culturală masele cele mai largi ale populaţiei prin şcolarizare generală şi instruire superioară, prin punerea la dispoziţia acestora a tot ceea ce a creat mai bun Europa culturală dintotdeauna. Ar fi nedrept să se spună că ţările socialiste s-au izolat de cultura occidentului european, cînd faptul este de notorietate generală, că aceste ţări, în anii socialismului, mai mult decît oricînd înainte, au făcut apel, în numele dezvoltării proprii, la realizările de seamă ale culturii şi ştiinţei de pretutindeni. Spre sfîrşitul anilor '50 şi, mai ales în deceniile următoare, relaţiile culturale dintre ţările din estul şi vestul Europei capătă dimensiuni necunoscute anterior, patronate la nivel guvernamental şi realizate prin cele mai variate forme, acceptabile pentru toate părţile interesate. Cele 35 de state europene şi nord-americane, care şi-au pus semnătura pe actul final de la Helsinki, în momentul punerii acestei semnături, la 30 august 1975, aveau deja încheiate acorduri şi programe de colaborare culturală sau efectuau, sub alte forme, schimburi culturale din cele mai largi şi mai variate.

Aceste schimburi dau, tocmai ceea ce numim noi, dimensiunea culturală a colaborării şi unităţii europene.

Oamenii de artă şi cultură din Europa, întruniţi frecvent în cadrul larg şi generos al celor mai variate manifestări internaţionale, constituie un detaşament important al luptei pentru progres şi colaborare, pentru securitate şi pace. Cultura a fost întotdeauna şi va fi, cu atît mai mult, în viitor, nu numai o consecinţă a păcii ci şi o premiză a ei. Comunicarea nestingherită între aceia care, prin talentul şi eforturile lor neobosite, crează cele mai elevate şi durabile produse ale spiritului uman, a devenit o necesitate incontestabilă a vieţii internaţionale contemporane.

---

[3] UNESCO *Cultural co-operation in Europe. Situation and Prospects*. Paris, mai 1973, pag. 6



ARTA, SIMBOL PROFUND AL CETĂȚII

HORIA DAMIAN
în dialog cu
GABRIEL LIICEANU

EUGEN SIMION

Poetica locuirii

Răsfoiesc volumul *Les symboles du lieu, l'habitation de L'homme*, apărut în editura l'Herne (Paris, 1982), alcătuit de Constantin Tacou. O carte admirabilă despre orașul modern și filozofia spațiului intim, cu articole, extrase din marii filozofi ai timpului (Heidegger, Bachelard) și din urbaniștii care au marcat, prin gîndirea și proiectele lor, arhitectura veacului nostru: Le Corbusier, Walter Gropius. . . Sînt asociați acestei teme doi artiști, Horia Damian și Jean-Pierre Raynaud, interesați mai mult decît alții de *poetica locului* și a *locuirii*. . .

Bachelard spune în *Poetica spațiului* că pentru noi toți există o casă onirică, o casă a *amintirii-vis*, pierdută în umbra trecutului. Ea este arhetipul casei natale, primul univers al ființei umane, țara Copilăriei imuabile, eterne. . . Fără ea, omul este pierdut. Loc de protecție și de reverie, casa e ultimul spațiu paradisiac în care omul mai are acces.

Aici el vrea să se manifeste și vrea să se ascundă. Căci, conchide Bachelard, « omul este ființa între-deschisă ». Asta sugerează o succesiune de închideri și deschideri, o pîndă nesfîrșită, o teamă eternă de expunerea totală a ființei. Casa este spațiul în care această teamă se risipește, dar nu de tot pentru că ființa întredeschisă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

simte în permanență pînda din afară a universului. Pentru ca locuința să devină un spațiu de plenitudine și reverie trebuie să fie plasată în mediul protector al naturii. Bachelard crede că orașul modern nu-i un loc bun pentru locuire. « La Paris nu există case », scrie el. Omul nu se simte niciodată la el într-un apartament care nu are nici o rădăcină. Omul trăiește, aici, în dimensiunea orizontalității, casa lui orășenească nu cunoaște dramele universului și nu îngăduie *valorile intime ale verticalității*, adaugă Bachelard. . . Iată o sfidare adusă urbanismului modern. Le Corbusier crede, dimpotrivă, că orașul este « un joc al formelor sub lumină », o corelație pe care omul o aduce naturii, o creație, deci. Pentru ce orașul n-ar fi azi, se întreabă el, o sursă de poezie? Întrebare formulată încă din secolul trecut și tot atunci a apărut și răspunsul: poezia își poate asuma *monstruosul*, bizarul aglomerării urbane. Mai tîrziu s-a făcut în chip programatic o poezie a betonului și a sticlei (constructiviștii, suprarealiștii), o poezie, cu alte vorbe, a obiectelor nepoetice. De la *Florile răului* pînă azi, poezia a recucerit toate acele zone ale realului reputate pentru lipsa lor de poezie. Spiritul modern, care suferă de atîtea complexe, nu cunoaște totuși complexul incompletitudinii, esențial la romantici.

În artele plastice, legate în chip mai direct de *materie* și, cazul sculpturii și a artelor ornamentale, dependente într-o mare măsură de configurația urbanisticii moderne și de gustul omului închis în solitudinea din « inima organismului comunitar » (Gropius), *locul* și *locuirea* sînt națiuni esențiale. Caietul editat de l'Herne aduce unele dovezi, luate din filozofi și artiști, de bună întîlnire între artă și cetatea arhitecților. Mi-a atras în special atenția dialogul purtat între filozoful român Gabriel Liiceanu și Horia Damian, artist plastic de origine română. Pe acesta din urmă l-am cunoscut și eu în atelierul său din Montparnasse, după ce în 1972 îi văzusem o expoziție la Muzeul de artă Modernă al orașului Paris. Horia Damian este un sculptor cunoscut în lumea întreagă și una din *Colinele* lui din poliester stă de cîțiva ani în fața unui bloc imens de pe Park Avenue din New York. Proiectele lui sculpturale (Orașul lui Alexandru, Mastaba) i-au adus multe simpatii. Ele par, zice Philippe Solars, un ansamblu de reactoare, un depozit astronautic. . . l-am cunoscut mai bine pictura, dominată de *coline* și *piramide*, executate cu o mare finețe. Tablourile, ca și volumele lui, arată, cu adevărat, un gust decis pentru modernitate. Privesc, acum, fotografiile acestor machete și trei impresii vin spre mine: de ordine, de grandoare și de utopie modernă. Orașul lui Alexandru pare, întîi, o imensă uzină populată, dominată de mari cisterne conice, dispuse într-o ordine care să indice existența unui *centru* (imago templi) și, printr-o infinitate de străzi rectilinii, sugerează solidaritatea și perfecționarea geometrică a cetății moderne. Nu mai trăim desigur în timpul catedralelor și, privind volumele lui Horia Damian, ne dăm seama că arta se adaptează unui nou stil de a fi și de a trăi în lume. Furnalul este piramida epocii noastre și, în locul bisericii, a apărut un gigantic con prevăzut cu trepte circulare. Totul indică, pentru spirit, un sens al ascensiunii ratate, un puternic sentiment al limitei. În spirit rămîn însă, intacte, voința de fericire și gustul pentru armonie. *Colinele*, *orașele* lui Horia Damian sînt cu precădere spații ale armoniei. Piramida, care era simbolul morții, a devenit în opera acestui original artist simbolul vitalității în geometria existenței și a nevoii de sacru. Ordinea desăvîrșită a acestor puncte seriale reprezintă o primă treaptă a sacrului. M-a surprins în dialogul citat ideea lui Horia Damian că artistul caută, azi ca și ieri, fericirea. E o mare aventură, e un mare risc să sugerezi toate acestea folosind un material atît de artificial ca poliesterul și să construiești un oraș utopic în care templele seamănă cu turbinele nucleare. Horia Damian și alții îndrăznesc: transpusă în forme plastice, turbina devine un spațiu sacru, un loc pentru închiderea și deschiderea ființei. . .

DIALOG

GABRIEL LIICEANU. *Domnule Horia Damian, în intenția mea, discuția noastră ar urma să fie o apropiere, o ieșire în întîmpinare, a două domenii: experiența gîndirii și cea a imaginii. Însă unde s-ar putea ele întîlni, dacă nu am presupune că arta însăși este mai mult decît prilejul pentru o simplă « bucurie estetică »? Și aceasta, în ciuda faptului că în general arta este raportată în mod exclusiv la « lumea frumosului », iar frumosul este privit ca o simplă sursă a plăcerii. Judecînd însă după opera dumneavoastră, nu mi se pare că faceți parte dintre artiștii care se îndeletnicesc cu arta doar pentru a provoca plăcere.*

HORIA DAMIAN. Cred că mai întîi ar trebui să definim frumosul.

G.L. *Credeți că vom reuși? Gîndirea europeană se chinuie de pe vremea lui Platon s-o facă. Cunosc un pictor care, de cîte ori îi telefonează prietenului său — acesta este estetician —, începe cu întrebarea: « Ei, ai aflat între timp ce este frumosul? ». În cazul nostru, însă, lucrurile se petrec invers. Și vă mărturisesc că ard de nerăbdare să aflu de la un artist, deci de la o competență în materie, răspunsul la această întrebare.*

H.D. În orice caz, cred că dacă am încerca, în ultimă analiză am ajunge poate la concluzia că frumusețea nu este separată de adevăr. Cred, chiar, că *frumusețea este adevărul.*

G.L. *Ați atins din capul locului un punct sensibil al esteticii contemporane. Există gînditori pentru care Wahrheit și Schönheit, « adevărul » și « frumusețea » merg mînă în mînă. Toate domeniile spiritualității umane, arta inclusiv, spune Heidegger, reprezintă forme ale adevărului înțeles ca « dezvăluire », ca « stare de neascundere ». Arta devine astfel un capitol în fenomenologia marilor epifanii spirituale. Deci dumneavoastră, ca artist, credeți de asemenea că există un raport decis între artă și adevăr, între frumos și adevăr.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

H.D. Nu că este un raport, dar este unul şi acelaşi lucru. În limba engleză există două cuvinte legate de « frumos »: *Beautiful* este conectat întotdeauna cu un obiect, în timp ce *beauty* este frumosul în sine. Artistul intuieşte frumosul în sine, dar în arta lui el este în mod fatal conectat cu obiectele. Aş spune, avînd în vedere această situaţie, că poziţia artistului este una de *regresiune*.

G.L. *Regresiune în raport cu ce şi regresiune la ce?*
H.D. Regresiune în raport cu « viziunea » frumosului însuşi. Dacă admitem că — într-o stare foarte aparte, desigur, — frumuseţea poate fi « văzută », atunci artistul care are privilegiul acestei viziuni este obligat să-şi « traducă » intuiţia într-o formă sau într-o culoare. Această traducere îmi apare a fi o regresiune, o coborîre la o etapă inferioară, la o stare mai puţin pură. Tocmai această stare a trecerii de la *beauty* la *beautiful*, prin care frumuseţea este conectată la o lume a obiectelor, este starea în care lucrează artistul.

G.L. *Îmi vine în minte, à propos de ceea ce spuneţi acum, afirmaţia pe care aţi făcut-o în legătură cu «Colina», expusă la Guggenheim şi amplasată actualmente în Seagram's Building; spuneaţi că de fapt nu este vorba de o colină, ci de ideea unei coline. Însă faptul de a vedea în spatele aparenţelor sensibile realităţi mai adînci, nesesizabile pe o cale perceptibilă, deci idei, reprezintă demersul prin excelenţă al filozofiei, al gîndirii speculative de la greci încoace. Şi totuşi, în secolul nostru, Brâncuşi vine şi el să afirme că vizează nu doar materialitatea lucrurilor, ci încă ceva pe deasupra, un fel de «soi caché», propriu, deci deopotrivă forma aparentă şi desprinderea de aparenţă. Acelaşi lucru îl afirmaţi şi dumneavoastră, de vreme ce susţineţi că vedeţi nu perceptibilul ca atare, ci ceea ce se află în spatele lui· Cum credeţi atunci* că se deosebeşte demersul unui artist care îşi asumă destinul *artei* la *acest* nivel, *de cel care este specific gîndirii europene de două mii de ani încoace?*
H.D. Nu văd de ce trebuie să apară o particularitate în punctul acesta.

G.L. *Pentru că altminteri nu mai putem deosebi două demersuri ale spiritului care au propria lor particularitate. Vă spuneam că filozofia începe printr-o invalidare a aparentului: există, în spatele aparentului, o realitate primordială, căreia fiecare gînditor i-a dat un nume sau altul. Dumneavoastră spuneţi, de asemenea, că vreţi să ajungeţi la o realitate primordială, la acel ceva aflat « în spatele » lucrurilor.*
H.D. Vedeţi, cred că de îndată ce facem apel la cuvinte, ne aflăm prinşi într-o capcană; pentru că, în fond, ideea de « a ajunge » este deja o idee

spaţială: plec dintr-un punct şi ajung în altul. Or, în realitate, experienţa despre care vorbim este una a lui *au delà*, dincolo de spaţiu şi timp.

G.L. *Nu credeţi că avem nevoie măcar de o aproximare a acestui «au delà»?*
H.D. În cuvinte putem da sugestii, însă starea aceea care e starea artistului în însuşi momentul creaţiei, o stare în care artistul se uită pe sine ca individualitate, ei bine, această stare este o trăire, nu e un lucru definibil. Şi nu este un lucru definibil pentru că în ea nu se află nimeni care să o definească. Persoana care ar veni să o definească apare după ce miracolul a avut loc.

G.L. *Înţeleg că tot ce înseamnă dihotomizare, deci suma tuturor opoziţiilor şi binarităţilor pe care intelectul analitic european le-a semănat, devastator, pe parcursul experienţelor sale interpretative şi explicative, încetează să mai funcţioneze în demersul dumneavoastră. Nu mai există un subiect lucid al contemplării, nu mai există obiectul tradiţional al epistemologiilor profane. Sîntem în plină topografie şi psihologie a extazului.*
H.D. Îmi vine în minte o glumă a lui Dali, care spunea odată: « Pictori, nu vă fie teamă că nu veţi fi moderni; este, din păcate, singurul lucru pe care nu-l puteţi evita ».

G.L. *Şi ce legătură faceţi între . . .*
H.D. Una indirectă. Aşa cum nu trebuie să-ţi fie teamă de a fi modern, nu trebuie să-ţi fie teamă să trăieşti starea despre care vorbeam. Şi aceasta, în condiţiile în care întreaga complexitate a lumii manifeste e mereu prezentă şi noi nu putem scăpa de ea. Să te încăpăţînezi să vezi realitatea care e în spatele realităţii este deja o stare specială, una anormală; nu e starea curentă, de toate zilele.

G.L. *Iar pentru a vorbi despre acea realitate, spuneţi, nu mai putem face apel la termenii gîndirii dihotomice cu care se operează în mod curent.*
H.D. Ei pot servi, desigur, pe un anume plan. Dar dacă vorbim despre actul creaţiei, este evident că el nu poate fi abordat numai pe calea gîndirii.

G.L. *Deci, cu puţină rea voinţă, putem reduce totul la banalitatea că gîndirea artistului este implantată cu o forţă sporită în solul sensibilităţii, şi în felul acesta ajungem din nou la o dihotomie, aceea dintre sensibilitate şi raţiune. Or, dumneavoastră se pare că aveţi în vedere o facultate integratoare, o stare a spiritului în care nu mai e vorba de conjuncţia sau divorţul unor instanţe distincte.*
H.D. Întocmai. Gîndirea şi sensibilitatea fac parte din zona fenomenală a fiinţei. Însă aventura despre care vorbesc este o aventură în urma căreia

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

cele două se topesc și dispar într-o experiență extraordinară. Iar această experiență se petrece în momentul inspirației artistului, unul imposibil de măsurat.

G.L. *Se poate vorbi în vreun fel despre această experiență sau ea trebuie să plutească în vag și să fie înconjurată cu tăcere? Acestei experiențe pe care o face artistul îi dați un statut atît de aparte?*
H.D. Nu. Fiecare om trece prin stări de felul acesta, numai că nu le remarcă. În cazul artistului, ele sînt suscitate de o anumită facultate de a face.

G.L. *De a face în numele a ce?*
H.D. Nu înțeleg ce vreți să spuneți.

G.L. *Acest « a face » trebuie să fie determinat de o nevoie specială, de un impuls inițial, și trebuie să fie dirijat către ceva. Care sînt mobilurile acestei fapte a artistului.*
H.D. Nu cred că artistul are un mobil special. Mobilul lui este mobilul tuturor, adică realizarea frumuseții, a adevărului.

G.L. *Toată lumea urmărește acest lucru?*
H.D. Este exclus să nu-l urmărească.

G.L. *Deci toată lumea năzuiește către o lume a adevărului și frumosului?*
H.D. Chiar cineva care ar face aparent contrariul, nu caută de fapt decît asta: adevărul.

G.L. *Prin ce se deosebește atunci drumul artistului de cel al « lumii »?*
H.D. Printr-o facultate de a *fixa* experiența. Altfel nu e vorba de nici o deosebire.

G.L. *Care experiență?*
H.D. Experiența spirituală despre care vorbeam.

G.L. *Deci căutarea adevărului și a frumosului.*
H.D. Da. El o fixează într-un anumit fel. De ce o *fixează?* Pentru un motiv inexplicabil. El este născut cu un lucru anume. E vorba de *kharma*-ul său, de ciclul nașterilor sale sau al întrupărilor sale precedente. E sigur că artistul vine pe lume cu un bagaj anumit și că în bagajul acesta este conținut idealul pe care el îl are și pe care apoi îl slujește dincolo de voința sau de opțiunile sale.

G.L. *Interesant este cum se actualizează un asemenea bagaj într-un secol atît de critic pentru artă, cum este secolul nostru. Dacă rămînem la nivelul idealului despre care vorbiți, atunci arta pare să fie, cu fiecare artist în parte, doar modalitatea de rezolvare a unei ecuații personale, în care, în afara artistului și a « bagajului » său, nu mai există nici un alt termen. Or, pentru un artist care se naște în secolul acesta, problemele limbajului artistic — implicînd raportarea la ceilalți artiști, cît și încercarea de a stabili o posibilitate de comunicare cu publicul — au căpătat o asemenea eminență, încît sensul « existențial » al aventurii artistice tinde să se oculteze într-o manieră fără precedent. Ce devine idealul despre care vorbeați în aceste condiții?*
H.D. Dar nici un artist nu a trăit vreodată izolat în propria lui aventură existențială. Vibrațiile epocii nu pot fi evitate.

G.L. *Dar eu tocmai la absența vibrațiilor epocii mă refer. Dacă ne gîndim, de pildă, la un artist al Antichității, al Evului Mediu sau al Renașterii chiar, îl vedem cufundat într-un mediu spiritual pe care el îl primește aproape ca pe un dat. Este și acesta un bagaj, numai că un bagaj colectiv, un sistem de convenții impersonale, din care se împărtășesc atît creatorul, cît și spectatorul, și care face cu putință deopotrivă creația, comunicarea și interpretarea operei artistice. Orice artist participa pe atunci la o mitologie, la un uriaș sistem de simboluri creat și menținut de o conștiință istorică într-un anumit răstimp. Acest sistem făcea cu putință comerțul artistului cu ceilalți artiști și cu « publicul » său. Artistul era un artist al cetății, iar actualizarea idealului său avea loc într-un mediu de soluții pe care i le oferea spiritualitatea cetății înseși.*

Or, astăzi, toate aceste repere spirituale au dispărut. Dumneavoastră apăreți într-o epocă în care marile trasee ale simbolismului european s-au pierdut, în care diversificarea spațiilor de expresivitate și a codurilor lingvistice este maximă; o lume în care nici o comunicare spontană nu mai este cu putință.
H.D. De acord. Tocmai asta este drama artistului modern.

G.L. *Și atunci, în această situație, ce aveți de făcut? Să vă creați o « mitologie personală » din propria dumneavoastră aventură existențială, cu speranța că, propunînd-o celorlalți, ei ar găsi-o exemplară și ar trăi-o ca atare? Cum se produce unificarea spirituală a lumii în condițiile în care toate reperele și criteriile spirituale au dispărut?*
H.D. Este foarte adevărat că artistul de altădată era prins într-o tradiție extrem de puternică. Aș spune chiar mai mult: el era apreciat în măsura în care scena pe care o reprezenta era eficace. Pot relata în acest sens cazul lui Duccio. După ce *La majesté de la Vierge* a fost terminată — lucrase

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

la ea mai mulți ani — retablul a fost scos din atelier și purtat spre catedrală. Toată populația Siennei ieșise pe stradă și peste tot domnea o fervoare extraordinară. Toată lumea sărbătorea evenimentul. Iată deci cum era artistul încadrat în cetate. Asta nu înseamnă însă că oamenii apreciau arta cum o apreciem noi în sensul modern al cuvîntului. Ei nu se uitau la opera lui Duccio mînați de un interes estetic; ei o judecau sub unghiul *eficacității*, al eficacității ei pentru o cauză spirituală. Opera *servea* o idee.

Aceasta nu este însă decît o față a lucrurilor; pentru că există, de asemenea, starea artistului în timpul creerii operei. Și după părerea mea, aspectul acesta nu s-a modificat între timp. Este vorba de două planuri complet separate. Cînd vorbim despre artist în viața cetății, ne situăm pe un plan foarte îndepărtat în raport cu misterul creației. În schimb, cînd vorbim despre artist în fața operei sale, ajungem într-o zonă mult mai profundă și care, după părerea mea, este mult mai interesantă. Și repet: acest aspect nu cunoaște o istorie. Artistul în fața operei sale, încercînd să stabilească un contact cu frumusețea și adevărul, pune întotdeauna aceleași probleme.

G.L. *Nu, pentru că atunci artistul lucra în numele unui ideal care îl preceda. Pe cînd pe dumneavoastră nu vă mai precede nici un ideal. Dumneavoastră trebuie să-l inventați și să-l propuneți. Înainte artistul îl reproducea și îl oferea.*
H.D. De acord. Însă acest lucru nu are nici o importanță în raport cu procesul spiritual care e procesul creației înseși. El nu s-a schimbat. În acest sens, van Gogh nu se deosebește de Duccio, numai pentru că într-un caz artistul își fabrică singur idealul pe care-l pune pe pînză, pe cînd în celălalt, acest ideal îl precede. Am să amintesc o vorbă minunată, care se află pe un tablou al lui Niccolo dell'Abate, înfățișînd o scenă de *crucificatio*. În josul tabloului scrie: « Pictat în timpuri fericite, de mine Niccolo dell'Abate. Christ în mansuetudinea sa, vrînd să curme orice durere ».

G.L. *Și dumneavoastră vedeți aici o analogie cu situația artistului contemporan?*
H.D. Precizez din nou: dacă vom confunda cele două planuri, o să avem impresia că vorbim despre două lucruri diferite. Dacă vorbim de interferențele fenomenale ale artistului cu lumea, este un lucru; dacă vorbim despre procesul însuși al creației este cu totul altceva. Acesta e ca și un act de dragoste, care nu are cum să se schimbe. Van Gogh în fața lanului de grîu de la Arles spunea: « O fericire, o plenitudine a imersiunii! ». Același lucru ca la Niccolo dell'Abate. Van Gogh, pictînd lanul de grîu în numai 20 de minute, realiza o telegramă a unei trăiri de excepție. El atingea atunci starea în care Van Gogh însuși nu mai era prezent. Cînd

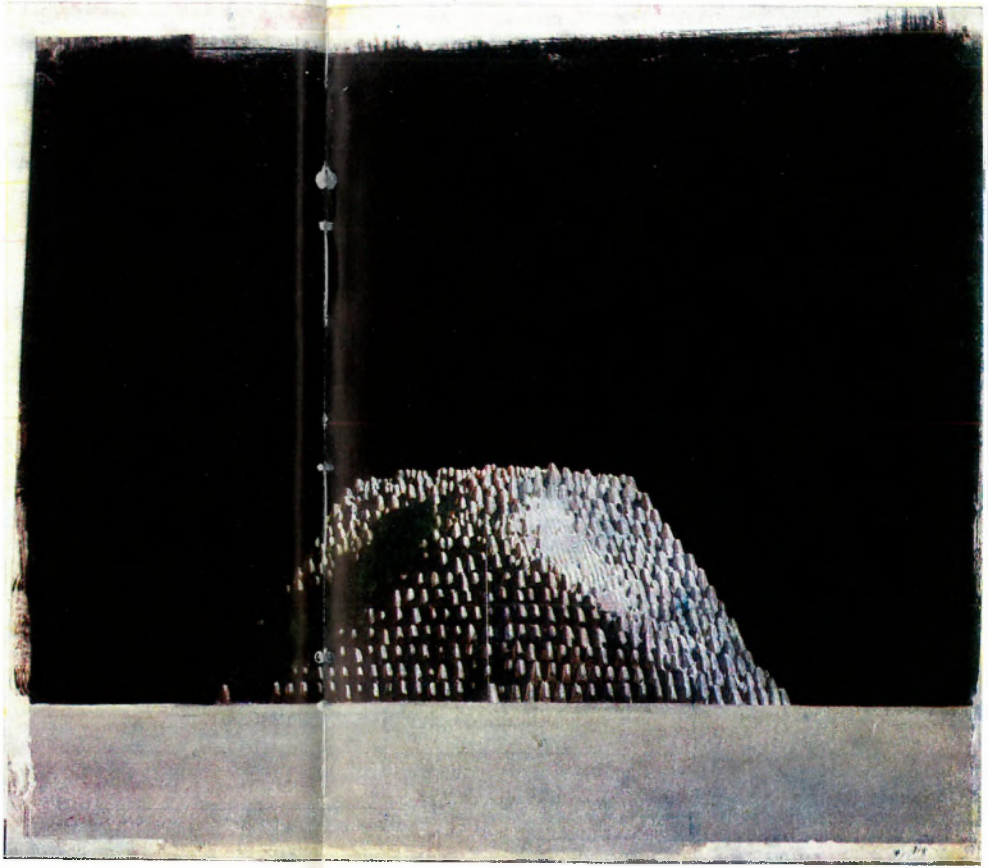
Van Gogh își lua șevaletul, cutia, umbrela și pălăria și apărea în fața lanului, era dur, era un șoc. Îl dureau picioarele, nu mîncase, era neliniștit. Analiza vine *după*. A relua lucrul înseamnă întotdeauna a reintra în starea aceea, a o re-trăi și a o continua. Este cazul lui Cezanne. Cezanne, pictînd portretul lui Géoffroy, a avut nevoie de o sută de ședințe. Era opusul absolut al lui Van Gogh. Géoffroy însuși povestește că Cezanne lăsa de fiecare dată o porțiune albă pe care nu îndrăznea să o acopere. Spunea: « Poate data viitoare ». Cezanne trebuia să regăsească de fiecare dată starea din care ieșea. Și asta nu pentru că decidea să facă astfel sau pentru că încerca să facă astfel, deoarece a încerca să regăsești această stare înseamnă a nu mai fi în ea. El o regăsea pur și simplu, o retrăia.

G.L. *Dacă revenim la planul fenomenal pe care se desfășoară relația artistului cu lumea în care trăiește, putem oare spune că artistul tradițional avea mai multe șanse decît cel de astăzi în a realiza o comunitate de trăire cu publicul său?*
H.D. Într-un anume sens, desigur. Căci în aceste epoci, în care tradiția era vie, artistul se încadra într-un sens care îl preceda. Temele esențiale îi erau date și el nu avea decît să le facă eficace prin intermediul artei sale. Arta se reducea oarecum la o chestiune a « facerii » (du « rendu »). Un mare artist era acela care făcea tema mai vie, mai eficace. În schimb, artistul modern este singur, rupt de raportul cu tradiția, rupt, de asemenea, în raport cu publicul său. De unde și necesitatea, pentru el, de a găsi temele și maniera de a le exprima.

G.L. *Credeți oare că un public privilegiat, capabil să aibă acces la stările artistului și să obțină astfel o comunicare bazată pe un cod afectiv, ar putea exista și astăzi?*
H.D. Mi se pare că este o eroare să idilizăm la nesfîrșit trecutul. Drept care nu-mi place să cred că altădată era formidabil și că astăzi situația este disperată.

G.L. *Și totuși, arta nu mai are astăzi puterea să scoată lumea pe străzi. Astăzi nimeni nu ar mai celebra un tablou, așa cum celebrau locuitorii Siennei opera lui Duccio.*
H.D. Poate. Dar să nu uităm totuși că publicul acceptă astăzi să stea ore întregi la coadă pentru a vedea o expoziție a lui Vermeer sau Picasso.

G.L. *Iertați-mă, dar cred că este vorba de o confuzie. Oamenii care acceptă astăzi să facă un asemenea sacrificiu de dragul artei, privesc operele respective ca opere muzeale, ca simple prezențe vestigiale, care nu mai au nimic comun*



HORIA DAMIAN, *Colina*
(fotografie de Mihai Oroveanu)

cu gîndurile, acțiunile și pasiunile stîrnite de operă în clipa nașterii ei. Una este cînd retablul pictat de Duccio este însoțit de mulțimea cetății de la atelierul artistului la catedrală, și altceva este cînd se face coadă la Vermeer sau Tutankamon. În primul caz era vorba de ceva autentic și trăit, legat de climatul spiritual în care opera se născuse și în care era receptată. În al doilea caz, nu era vorba decît de urma unui destin, de exterioritatea pe care opera o prezintă posterității sale și pe care noi o percepem în forma proastă a spectaculosului.

G.L. *E adevărat. Însă nu trebuie să minimalizăm ceea ce se petrece astăzi.*
H.D. E adevărat. Însă nu trebuie să minimalizăm ceea ce se petrece astăzi. Este adevărat că oamenii aceștia sînt condiționați în mii de feluri, și că ei răspund, conștient sau nu, la cerințele unei « pieți artistice », la imperativele mediilor de propagandă culturală sau, pur și simplu, la acelea ale unei educații artistice tradiționale. Dar nu e mai puțin adevărat că ei pot trăi în chip autentic o aventură artistică, că pot participa realmente la ea.

G.L. *Nu găsiți totuși că este grav să nu putem invoca astăzi o operă plastică în care să ne recunoaștem și pe care să o resimțim ca a noastră?*
H.D. Cred că acest lucru este cu putință, e drept, nu întotdeauna în sensul cel bun. Să luăm exemplul *Guernica* a lui Picasso. Este tabloul care a bulversat cei mai mulți oameni. A fost privit ca un fel de epopee a vremii noastre, ca tabloul cel mai celebru al secolului. Dar lumea nu aprecia aici pictura însăși, ci mesajul anti-nuclear și valoarea ei în dolari. Mă întreb însă dacă în cazul lui Duccio lucrurile se petreceau altfel. Cetățenii din Sienna nu se prosternau în fața picturii lui Duccio, ci în fața maiestății Fecioarei.

G.L. *De acord. Numai că astăzi s-au pierdut acele simboluri care puteau să creeze o comunitate spirituală în jurul unei opere de artă. În aceste condiții, dumneavoastră ca artist, sînteți obligat să trăiți o aventură solitară.*
H.D. Toate acestea le știu, numai că nu vreau să mă fixez în această formulă. După cum vă spuneam, mi se pare mult mai interesant să analizăm lucrurile la acel nivel la care ele își trădează caracterul lor de permanență. E mai important să poți stabili demersul unic, profund, al artistului în timpul creației sale, un demers care nu s-a schimbat, pentru că este o aventură de iubire eternă. E o aventură de iubire pentru artistul din Atena, pentru cel din Renaștere, pentru cel din secolul XIX și pentru cel de astăzi. Iar în acest sens, aventura pe care o trăiesc eu nu e defel solitară.

G.L. *Să revenim atunci la acel plan al operei pe care se desfășoară aventura eternă a artei. Mi-ați vorbit, într-o discuție anterioară, despre existența unor forme primordiale, investite cu o valoare de necesitate, pe care în arta dumneavoastră încercați să le fixați. Dar dacă ele există ca atare, de ce nu sînt aceleași pentru toți artiștii? Ce garanție de universalitate pot ele să ofere, de vreme ce apar numai la dumneavoastră?*
H.D. Importantă este zona din care se nasc aceste forme în sufletul artistului. Dacă e vorba de formele care se nasc la un nivel superficial, dominat de jocul contradicțiilor, de « da » și « nu », și unde memoria deține un rol fundamental, atunci nu acestea sînt formele primordiale despre care vorbim. Dacă însă formele acestea țîșnesc dintr-un spațiu profund — numesc « profund » spațiul în care artistul nu mai este prezent ca ins — atunci ele au șansa de a fi realmente valabile și de a fi resimțite și recunoscute ca atare de către oameni. Cineva a spus: « Atîta vreme cît există artist, nu există artă ». Voia să spună: atîta vreme cît există cineva care face, magia artei nu poate avea loc. Magia artei nu se produce decît atunci cînd cel care face dispare ca individualitate. Artiștii « conceptuali », care creează în deplină conștiință, sînt de fapt imbecili, deoarece creația are loc dincolo de orice mentalizare. Acesta este, după mine, aspectul cel mai important. Pentru ca să poată fi vorba de creație, trebuie mai întîi ca specia de conglomerat psiho-senzorial, pe care-l numesc « x », « y » sau « eu » și care nu poate fi prezentă decît în calitatea ei de obstacol, să se dizolve și să dispară întocmai ca o bucată de zahăr în apă. Faptul însuși că opera se debarasează cu timpul de artist, nu este decît reflexul tardiv al dispariției artistului în actul creației. Ceea ce se produce înăuntrul acestui fenomen vag, greu de prins în cuvinte, se situează pe planul universalului, iar spectatorul, cînd privește, este, la rîndul lui, șocat și surprins în ființa și în aspectul lui universal, și nu în conglomeratul mărunt al eului psiho-senzorial. Iată de ce o operă de mare calitate te surprinde, chiar fără să îți dai seama, dincolo de suprafața eului tău, pentru că artistul însuși a făcut-o așa. Aici nu e vorba, deci, de epoci istorice. Cum am putea înțelege altminteri impactul constant pe care-l are arta mare asupra oricărui spectator?

G.L. *Și care vi se pare a fi această universalitate a noastră, fie că e vorba de artistul creator, fie de spectatorul care intră în sistemul de emoții al artistului?*
H.D. De fapt « universalitate » este doar un cuvînt; în realitate este vorba de *ființa* ta.

G.L. *Și ce raport întreține ea cu adevărul?*
H.D. Dar ființa *ta* e adevărul. Nu există de fapt un raport. Artistul este asemenea unui înțelept care spune o banalitate eternă pe plan spiritual, dar care e totuși mereu nouă. Și ea este nouă tocmai prin impactul cu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cel care o spune. Acesta este misterul. Cine crede că gîndește ceva absolut nou e naiv. Noul se naște din raportul unor lucruri eterne cu maniera de a le spune. Impactul spunerii (« de dire ») nu este însă un lucru comprehensibil. Se poate explica magia unui vers de Baudelaire?

G.L. *Vă dați seama în ce situație ingrată sîntem încercînd să discutăm în marginea acestor lucruri. Dacă acceptăm că o asemenea experiență nu se poate transmite în cuvinte, atunci nu poți decît să-l inviți pe celălalt să facă experiența și apoi să tacă. În general, însă, ne resemnăm greu cu gîndul că nu putem avea acces la orice cu ajutorul cuvintelor. S-a încercat să se dea socoteală în cuvinte pînă și de extazul mistic. Cine nu a făcut experiența despre care vorbiți, este tentat să vă ceară socoteală la nivelul unor cuvinte care devin tot mai supărătoare și neputincioase pe măsură ce coborîm în analiza lor.*

D.H. Este adevărat. Să nu uităm însă că aceste cuvinte sînt simple indicatoare, nimic mai mult.

G.L. *Toată experiența despre care vorbiți are un raport cu « tematica » artei dumneavoastră? De ce ați început, în 1951, cu tema galacticului, cu — dacă le putem numi astfel — mari parabole plastice ale cosmosului?*

H.D. Punctul de plecare nu a fost literar sau poetic, ci pur plastic. Utilizam un element unic și simplu — un punct — pe care îl reluam serial. Dispuneam apoi aceste elemente simple în conjuncturi complicate, pe care spectatorul le putea interpreta apoi ca viziuni poetice ale cerului.

G.L. *Oricine intră în atelierul dumneavoastră este izbit de constanța formelor pe care le pictați. Aveți pesemne o explicație a eminenței piramidei, tumulului, colinei? Credeți într-o geometrie esențială? În cronicile și în articolele care s-au scris despre opera dumneavoastră, se vorbește despre « ces objets mal identifiés par la conscience collective », despre spiritualizarea geometriei spațiale, despre o căutare cvasimistică a monumentalității arhitecturale. Deci orice privitor atent vede acest lucru. Nu-l puteți contesta.*

H.D. Tumulul, piramida etc. sînt forme cunoscute, care aparțin istoriei, experienței comune a omenirii. Revin la ceea ce spuneam înainte despre « cerul nocturn ». În primă instanță, aceste forme nu mă trimit dincolo de sugestia formală ca atare. Ele rămîn deci prilejuri pentru căutări formale, legate de altele anterioare. Deci nu este vorba de nimic poetic aici, de « nostalgia arhaicului » de pildă, de amintirile care își caută sursa ultimă. Preponderentă este încercarea de a rezolva problema de ordin aproape tehnic. Însă analogiile, comparațiile, sugestia sensului — toate acestea sînt desigur inevitabile.

Cred, de asemenea, că într-o anume stare — nu are nici o importanță cum o numim, de concentrare, de meditație, în sfîrșit, într-o poziție interioară convenabilă — poți găsi formele esențiale, arhetipale, deci formele pe care omenirea le experimentează dintr-un timp imemorial, acele forme care se dovedesc a fi mai eficace decît altele. Cu alte cuvinte, în momentul creației, în starea despre care vorbeam, poți întîlni formele esențiale care prin natura lor chiar, transgresează timpul și acced la acea realitate pe care în chip convențional o numim « eternitate ».

G.L. *Se naște atunci întrebarea firească: credeți într-o lume de forme privilegiate? De ce au aceste forme o recurență perfectă în tablourile dumneavoastră? Pe scurt: de ce aceste forme și nu altele?*

H.D. Într-adevăr: de ce aceste forme și nu altele? Nu cred că este o problemă de opțiune; artistul nu alege o formă, ci ea i se impune în plenitudinea actului de creație. Cînd fac piramida, nu este vorba de o piramidă oarecare. Evazarea bazei, maniera în care ea se restrînge apoi, acestea toate nu se produc prin intermediul unui act de gîndire, ci printr-o vibrație sensibilă. Survine apoi momentul cînd mă opresc la o formă anumită, pentru că *simt* că dacă aș continua într-o altă manieră, rezultatul ar fi mai puțin bun. *Colina*, de pildă, mi-a cerut mai multe luni de lucru. Ea este o formă suplă, în care nu se poate descoperi prezența unui unghi. Însă înăuntrul ei, există puncte dure, fracturi. Multă vreme nu am putut să găsesc linia pantei urcătoare. Pot să vă arăt macheta unei coline care nu este bună; « bună » ca formă, ca armonie. Simțiți de pildă că, aici, căderea este prea rapidă, prea scurtă, că ea nu este « bună ».

G.L. *Înseamnă atunci că în exigența formei se consumă întreg « misterul creației »?*

H.D. Da, dacă această formă trădează un angajament profund în raport cu idealul ei.

G.L. *Cum vă explicați atunci că, în marginea expozițiilor pe care le-ați avut, critica nu a vorbit niciodată despre această primordială exigență a formei, ci despre « urbanism vizionar », despre « vizionarismul unor arhitecturi stranii ». Sînt acestea interpretări care vă satisfac?*

H.D. Nu, bineînțeles. Însă oamenii în general, și criticii deopotrivă, numesc « straniu » sau « vizionar » lucrurile pe care nu le pot asimila unui sistem de referință cunoscut. Ei conectează atunci cunoscutul cu lucrurile care, prin raport cu acest cunoscut, nu sînt încă definite.

G.L. *Și totuși nu puteți contesta că ați creat un soi de nouă* ordo urbis. *În numele cărei viziuni . . .*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

H.D. Viziunea, după cum vă spuneam, este rezultatul unei poziții interioare aparte. Spectatorul ideal ar fi acela care s-ar putea identifica cu această poziție interioară, ajungînd astfel să comunice cu artistul « din interior », deci fără să mai aibă nevoie de comparații, analogii și sisteme de referință. Pe scurt, fără să mai aibă nevoie să se întrebe « de ce » și « cum ». Adesea, aspectul formal al operei artistului pare să ascundă « ceva », fapt care conferă acestei opere un caractder misterios, mai ales atunci cînd spectatorul o privește din exterior. Iată de ce « orașul » meu pare să ascundă un secret, un lucru care urmează să fie descoperit.

G.L. *Și chiar credeți că spectatorul nu este chemat să descopere nimic într-un tablou ca* Orașul lui Alexandru?

H.D. Ba da, însă nu în felul în care se descoperă o cetate arheologică. Vă spuneam: singurul demers valabil este acela care încearcă să refacă demersul artistului.

G.L. *Știți că, etimologic, arheologia poate fi înțeleasă și altcumva, ca o « știință » a temeiurilor. Și dacă privim lucrurile în sensul acesta mai general, atunci se naște o legătură între arheologie și ființa noastră de oameni. Poate că este, vorba de căutarea unui temei pe care-l purtați în dumneavoastră și pe care-l oferiți celorlalți ca fiind deopotrivă propriul lor temei.*

H.D. De ce nu? Însă poate că atunci ar trebui găsit un alt termen decît acela de « arheologie », care ne trimite în trecut și ne menține astfel pe un plan temporar. În fond, descoperirea temeiului despre care vorbiți, a acestui temei care se află în noi înșine, este dincolo de timp; căci a rămîne pe planul timpului, înseamnă a dizolva posibilitatea și realitatea oricărei experiențe spirituale care trimite la temei. Pornind tocmai de la această dificultate, am afirmat că am fost rareori satisfăcut de ceea ce s-a spus despre lucrările mele. Este imposibil să sesizezi « intenția » artistului dacă, în calitate de critic sau spectator, nu te poți situa pe poziția interiorității.

G.L. *« Poziția interiorității » ! Nimeni nu poate ști cînd și dacă se situează pe această poziție. Nu există nici o modalitate de a confrunta demersul spectatorului cu cel al artistului, pentru că nu există nici o convenție la care cei doi ar putea să subscrie.*

H.D. Desigur, această « poziție » nu poate fi determinată în mod pozitiv și paradoxul este că prezența artistului sau orice referire la intenția lui nu fac decît să îngreuneze accesul la ea. Sigur este un lucru: un atare acces nu este cu putință, după cum spuneam, prin apelul la analogii. Orice analogie implică un raport discutabil între ceea ce este și ceea ce pare să fie.

G.L. *Dar pînă și un critic de talia lui Giulio Carlo Argan menționează, referindu-se la lucrările dumneavoastră, stupa și templul aztec ! Și să nu uităm că arta circulă astăzi în societate prin intermediul criticilor, specie culturală relativ recent apărută, inexistentă într-o societate care se înțelegea prin intermediul unui numitor ideologic comun și al unei sensibilități comune. Criticul de artă-decodator-de-mesaj, care își propune să facă oficiul de translator între creator și public, nu este, astăzi, decît iluzia oficial consfințită a comunicării redobîndite. Acest critic este cel care vă va fixa într-o categorie stilistică, care va vorbi despre « spiritualizarea geometriei » și care va indica drept sursă a inspirației dumneavoastră templul aztec și stupa indiană. Și astfel, matca dumneavoastră artistică se sapă în mintea contemporanilor deja* în felul acesta.

H.D. Lucru aproape inevitabil, după cum vă spuneam. Însă, să nu dramatizăm. Adesea, prin intermediul unui clișeu oarecare și prin impactul pe care îl are el asupra sensibilității, se poate merge mai departe și se poate înțelege mai bine ceva din « incomensurabilul operei » sau — de ce nu? — chiar din « intenția artistului ».

G.L. *Ați putea formula ceea ce vreți, ceea ce căutați? De fapt, întrebarea aceasta și-o pune orice creator la un moment dat al vieții lui: « Ce-am vrut, pînă la urmă? ». O întrebare, poate, pe care dacă ți-o pune altul, te tulbură și te irită.*

H.D. Cred că ceea ce artistul caută dintotdeauna nu este diferit de ceea ce caută toți oamenii. El caută fericirea. Însă această fericire despre care vorbesc se cere definită. El caută fericirea permanentă, aceea care nu are nimic comun cu fericirea de ordin existențial, cu fericirea care se schimbă fără încetare, modificîndu-și mobilurile. Fericirea la care mă refer nu poate fi atinsă decît în condițiile în care subiectul schimbării permanente — deci individualitatea noastră care evoluează în spațiu și în timp — este depășit. Artistul, chiar atunci cînd nu e conștient de acest lucru, prin însuși faptul « facerii », propriu artei sale, simbolizează, fixează — adesea într-o manieră imprecisă, dar asta nu are nici o importanță — poziția pe care trebuie să te situezi pentru a putea întreprinde și duce pînă la capăt această căutare a fericirii permanente.

G.L. *Mi-ați vorbit la un moment dat despre o* insatisfacție *de a fi, așezată pe fondul unei naturi pozitive; o insatisfacție paradoxală, pentru că — spuneați — « natura mea este foarte entuziastă ». Iar insatisfacția aceasta trimitea în chip nemijlocit la o* urgență, *la nevoia chinuitoare de a găsi un răspuns la întrebarea « cine sînt? », « ce-i cu mine? ».*

H.D. N-am spus exact acest lucru. Am spus că în ideea de urgență există două aspecte: pe de o parte, o nemulțumire în raport cu ceea ce ești și,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe de alta, o aspirație, un impuls către « altceva » către altceva necunoscut mie, dar care totuși mă atrăgea. Există, de fapt, în această urgență un aspect, să spunem, negativ, și care se referă la o insatisfacție permanentă resimțită față de tine însuți. Dacă ești total satisfăcut cu propria ta existență, este evident că nu poți merge mai departe. Acest aspect negativ este extrem de important.

G.L. *Este aceasta rădăcina « existențială » a artei dumneavoastră? Din aceasta se alimentează ea mereu? Din această insatisfacție? Ea vă însoțește permanent, ca o condiție a facerii?*
H.D. Da, într-un anumit sens. Căutarea este totdeauna ceva de ordin fragmentar, este căutarea cuiva care nu vede întregul sau căruia întregul îi apare ca ceva imprecis. De pildă, vedem în spațiu această mastaba tăiată, simțeam în chip vag ceva măreț, monumental. Cînd am realizat-o, am lucrat ca unul care vede doar în proximitate, care nu e capabil să vadă capătul.

G.L. *Lucrați constant la același* propos? *La același ideal, care e deja asimilat în ființa dumneavoastră?*
H.D. Dacă acest ideal nu ar exista, dacă nu aș avea o viziune constantă, atunci tot acest travaliu minuțios de aranjare, de « mise en place », ar fi imposibil; mi-ar lipsi entuziasmul pentru a putea face.

G.L. *Cum se împacă această latură artizanală, tot acest « bricolaj » despre care vorbiți, cu viziunea, cu idealul, cu insatisfacția, cu marile mobiluri ale artei?*
H.D. În general, trebuie să pornești cum poți și aproape că nu are importanță cum începi. De fapt, întrebarea dumneavoastră se reduce la problema vizualizării frumuseții și armoniei de care vorbeam la început. Eu unul înaintez, fără să văd în mod limpede capătul. Nu știu niciodată dacă mă voi face înțeles, dar în fiecare clipă presimt această armonie nedefinibilă, mă las ghidat de ea și încerc neîncetat să mi-o apropii. Sînt zile întregi cînd, căutînd o formă, trăiesc într-un soi de obscuritate. Apoi, treptat, forma începe să se fixeze și să prindă viață și, odată cu ea, crește în mine și impresia frumuseții și a armoniei.

G.L. *S-a vorbit, în legătură cu opera dumneavoastră, despre « prezența picturală a sacrului », despre încercarea de a-l fixa sau de a-l sugera. Aveți o obsesie a sacrului, o obsesie care astăzi este cu atît mai interesantă cu cît cultura Europei a dobîndit-o exact din clipa în care s-a născut conștiința pierderii sacrului?*

H.D. Dacă mă lăsați să înțeleg prin sacru acea realitate în contact cu care se produce dispariția conglomeratului psiho-somatic despre care am tot vorbit, atunci orice act de creație autentică și orice operă care poartă amprenta acestei creații este scăldată în sacru. Altfel spus, atîta vreme cît individualitatea subiectivă care constituie eul obișnuit rămîne prezentă, nu se poate vorbi de sacru.

G.L. *Și totuși, actul dumneavoastră sfîrșește într-o perfectă individualizare. Tot ceea ce faceți este individualizare, este formă de fixare, este exact opusul « somnambulismului » de care aveți nevoie pentru a vă situa în miracolul care face cu putință fapta artistică.*
H.D. Da, numai că această individualizare, care este tot una cu originalitatea operei, nu are nimic de-a face cu individualitatea subiectivă. Această individualitate nu este originală, ea nu este o realitate în sine, ci doar reflexul ființei tale profunde. Originalitatea este perfecta constanță a actelor prin raport cu constanța de adîncime a ființei. Iar această constanță interioară se situează cu mult dincolo de individualitatea subiectivă. Ceea ce pare paradoxal văzut pe un plan exterior este că originalitatea și universalitatea sînt unul și același lucru, în timp ce noi ne-am obișnuit să credem că originalitatea este o particularitate.

G.L. *Titlul expoziției de la « Grand Palais »* este L'habitation de l'homme et les symboles du lieu. *Toate lucrurile acestea de adîncime, de nuanță, de intimitate, despre care vorbiți, se grupează dintr-o dată sub o convenție culturală. Multiplicarea sensurilor, care e condiția oricărei bune receptări, este anulată acum de o hermeneutică univocă și simplificantă: locuire, simboluri, loc. Publicul va fi ghidat, de însuși titlul expoziției, să caute la tot pasul simboluri, habitate și locuri investite cu sensuri absconse. Ne regăsim la nivelul analogiilor de care vă temeați.*
H.D. O expoziție este făcută pentru a înfățișa munca unui artist, iar munca aceasta poate fi interpretată, văzută, înțeleasă din perspective diferite.

G.L. *V-ați gîndit vreodată la problema locului?*
H.D. Nu neapărat în această formă. Însă în *La ville d'Alexandre*, de pildă, am marcat o porțiune cu o tușă roșie — acesta este « locul ».

G.L. *Vi se pare că se poate vorbi despre loc ca despre un spațiu investit cu un sens spiritual privilegiat?*
H.D. Desigur.

G.L. *Simțiți deci existența unei deosebiri între spațiu și loc? Grecii, de pildă, nu aveau un cuvînt pentru spațiu așa cum apare el în fizică de la Newton*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

încoace: acel receptacol vid, « spațiul pur » și care abia ulterior este populat de obiecte. Topos-*ul era spațiul-loc, spațiul devenit viu, în care se petrece ceva, în care survine un eveniment legat de prezența unui obiect sau de o experiență spirituală. Oare în opera dumneavoastră nu există o dominantă a locului, înțeles în felul acesta? Ce este o cetate, un tumul, un tron, o piramidă, dacă nu o modalitate de a articula un spațiu, de a-i anula neutralitatea și de a-i da configurația unui loc?*

H.D. Ba da, există aici o nostalgie a « locului », însă nu în felul în care există nostalgia după lucrurile pierdute, care se situează astfel în perspectiva istoriei și pe care memoria încearcă să le recupereze. Aici nu este vorba de sentimentul dureros de a fi pierdut o direcție. Este vorba mai degrabă, dacă mă pot exprima astfel, de un lucru pe care îl pierdem și îl regăsim în fiecare secundă.

G.L. *Și de ce « locul » acela are alura marilor cetăți? Sau a marilor piramide?*

H.D. E vorba de teme poetice străvechi, foarte greu definibile, care se nasc în mine și devin ale mele. Nu este vorba deci de un demers intelectual; nu ajung niciodată să-mi spun : « Am să fac o cetate ».

G.L. *Acceptați că există o incitație a infinitului în tot ceea ce face un gînditor, un creator, un artist? Și că ea există, tocmai pentru că omul însuși este un amestec paradoxal de finit și infinit? Din acest paradox se naște, în ordinea ființei, o situație de o originalitate unică, bulversantă, dramatică. Orice creație mare nu rezultă, pînă la urmă, din neacomodarea cu limita pe care o reprezintă finitudinea însăși, respectiv din apetitul pentru o eternitate despre care nu știm să vorbim, dar care e totuși mereu prezentă în noi? Dacă e vorba de o nostalgie, oare nu aceasta este adevărata nostalgie? Nostalgia după o stare pe care nu o trăim decît aluziv?*

H.D. Eu cred că momentul despre care vorbeam adineaori, momentul unei descoperiri de ordin spiritual, este unul de dincolo de finit și infinit. Dacă ținem totuși să rămînem la termenii aceștia, am putea spune, desigur, că este vorba de o viziune infinită, abordată de pe poziția finitului. Și tocmai pentru că mă aflu în finit ajung să vorbesc despre infinit, să am enorma nostalgie a infinitului. Însă, după cum spuneam, orice experiență spirituală autentică este dincolo de dualitatea respectivă. Și, în acest caz, ideea infinitului nu mai poate fi acceptată decît ca o frază poetică.

G.L. *Să vă întreb ceva în altă ordine de idei. Cînd am văzut prima dată tablourile dumneavoastră, am avut senzația, în primă instanță, că percep obiectul și culoarea în mod separat, ca și cum acestea ar veni din două regiuni diferite, pentru a spune, totuși, apoi ceva împreună. Mai precis: structurile formale și aspectul volumetric au aici o eminență atît de categorică, încît picturalitatea înțeleasă în sensul ei tradițional este suspendată. Greșesc oare? Este o senzație falsă?*

H.D. Nu e falsă, dar nu cred că este corect exprimată. Este adevărat că ceea ce fac nu trebuie înțeles ca pictură în sensul tradițional, ci mai degrabă ca reprezentare a unei forme inventate de mine, care, neputînd fi realizată în spațiu, datorită dimensiunii, ajunge să fie pictată. Pictînd această formă, nu fac decît să o fixez poetic și să sugerez dimensiunea ei spațială. Tablourile mele sînt un fel de documente ale unor proiecte nerealizate sau nerealizabile.

G.L. *Faptul că pictați obiecte pentru care nu aveți la îndemînă fie mijloacele tehnice, fie spațiul adecvat pentru a le transpune în tridimensionalitatea realului, nu transformă pictura dumneavoastră într-o formă de resemnare sau într-un proiect sculpturalo-arhitectonic ratat? Tablourile dumneavoastră sugerează o glisare permanentă între cele trei planuri tradiționale ale artelor plastice; granițele dintre pictură, sculptură și arhitectură sînt în fapt anulate.* Colina, *amplasată la Seagram's Building, cunoaște mai multe replici picturale. Există apoi proiecte spațiale care, dintr-un motiv sau altul, au rămas doar în reprezentarea lor bidimensională. Pe de altă parte, variantele la* Orașul lui Alexandru *sînt precedate de machete tridimensionale executate cu minuție ultimă. Tabloul se naște apoi ca « portretizare » a acestor machete. Cum explicați toate acestea?*

H.D. Vă spuneam că invenția primordială este de ordin tridimensional. Însă această variantă nu își găsește spațiul ideal în raport cu care a fost gîndit obiectul. Sînt constrîns, deci, la o *reducere*. Această reducere, care devine o variantă plastică bidimensională, face ca obiectul să fie văzut. Însă el continuă să păstreze în mod fatal urma gîndirii arhitecturale din care s-a născut. Iar în arta modernă, nu sînt singurul care procedează astfel.

G.L. *Situația aceasta o regăsim, deopotrivă, și în arta Renașterii, unde un artist complet nu rămînea, pictînd, la nivelul picturii doar. În pictura lui Michelangelo există în permanență sugestia sculpturii. În fond, de ce nu s-ar absorbi toate aceste distincții într-un obiect unic, care se naște traversînd deopotrivă spațiul picturii, al sculpturii și al arhitecturii?*

Spuneți-mi, însă: în aceste condiții, nu vi se pare că pictura își pierde autonomia, că se degradează, că devine un simplu provizorat pentru o viziune care nu are mijloace tehnice de realizare?

H.D. Da și nu. Pentru că, în același timp, fiecare pictură trebuie privită ca un lucru în sine, valabil poetic și realizat, avîndu-și deci propria sa existență

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și autonomie. Cînd pictez, mă simt pictor. Este drept însă că estomparea granițelor tradiționale dintre domeniile artelor plastice creează, din punctul de vedere al publicului, confuzii. Oamenilor le place să poată spune: « acesta este un pictor » și « acesta este un sculptor ».

G.L. *Sînteți primul artist, se pare, care ați realizat construcții plastice în poliester. Ce rol joacă* materialul *în procesul spiritualității creației? Se spune « a învinge materialul », fapt care trădează o dispută între puritatea actului creator și funcția inhibitivă a mediului material prin care actul acesta se produce. Cum se realizează, totuși, accesul la spiritual prin exaltarea materialului? Deci ce proprietăți spirituale pot fi eliberate dintr-un material atît de « umil » cum este poliesterul? Există în el « calități estetice », așa cum există în lemn, în metal, în piatră?*

H.D. Am oroare de lemn, așa cum, de fapt, am oroare și de poliester. Însă cred că problema materialului este o falsă problemă. Un artist nu simte « umilitatea materialului ». Orice material poate fi înnobilat prin formă. Problema materialului se subsumează pînă la urmă problemei tehnicii, iar o tehnică bună este un mijloc care servește viziunii artistului. Van Eyck, de pildă, are o tehnică perfectă; portretul lui Arnolfini este un absolut din punct de vedere tehnic. Este de neînțeles cum s-a putut face un asemenea lucru. Această tehnică convenea unei picturi meditative, cum este pictura lui Van Eyck. Dacă, în comparație cu Van Eyck, vă gîndiți la o pictură a lui Breughel, o să vedeți că este prost făcută: tușele (« les coups de pinceaux ») se dispun oarecum în toate direcțiile. Privită foarte de aproape, pictura lui este nesatisfăcătoare. Cu toate acestea, viziunea lui este aici perfect slujită; se poate spune că e o tehnică foarte bună în raport cu ceea ce vroia Breughel să reprezinte. Pentru că, repet, o tehnică nu este decît un mijloc și ea este bună în măsura în care servește viziunea. Tehnica lui Picasso, care este una lamentabilă, servește viziunii sale: rapiditatea execuției servește unei viziuni fulgurante, de distorsie, preponderent expresivă.

G.L. *De fapt, începusem prin a vă întreba dacă ați folosit poliesterul întrucît vă servea printr-o calitate a lui.*

H.D. Nu am avut de ales. În perioada aceea, voiam să obțin un fel de basorelief pe pînză. La început, am încercat să-l obțin din pasta de ulei, dar nu am reușit; erau reliefuri slabe, sărace, insuficiente. Am utilizat deci un material care îmi permitea să fac reliefuri convenabile și am sfîrșit prin a obține efecte surprinzătoare. Nimeni nu vroia să creadă că era vorba de « umilul » poliester.

G.L. *Și nu resimțiți acest moment al « luptei cu materia » — cînd încercați s-o « răsturnați » și să-i depășiți precaritatea — ca pe un moment artizanal, penibil, al creației artistice? Nu vi se pare că în clipa aceea trăiți latura meșteșugărească a artei plastice, momentul ei cel mai prost și care explică totodată perisabilitatea ei în timp?*

H.D. Un moment mai puțin fericit, desigur. Însă « meșteșugăria » nu este o chestiune de material utilizat, ci un interval al nivelului de creație.

G.L. *Și totuși; muzica, de pildă, lucrează cu un material neperisabil, pe cînd plasticul rămîne dependent de mediul material prin care se obiectivează ideea. Nu apare o tensiune nefericită între aspirația către plenitudine și insuficiența fatală a materialului cu care lucrați? Există, în orice operă de artă plastică, o mizerie a trecătorului, pe care muzicianul sau scriitorul nu o resimt.*

H.D. Da, toate acestea țin desigur de *istoria* picturii. Există însă uneori opere care îți dau senzația că scapă timpului. Într-o zi, am apucat să văd retablul pictat în 1502 de Maestrul din Moulin, aflat în catedrala din Moulin. Este o operă minunată, care lasă impresia că a fost pictată ieri, atît de intensă este prospețimea frumuseții ei, a culorilor. Aceeași senzație o ai și în fața *Mielului mistic* aflat la Gand, pe care Van Eyck l-a pictat în 1432. Desigur, toate operele acestea pot să dispară peste un mileniu sau pot să dispară mîine, într-un incendiu.

Există în pictură, ca și în toate artele vizuale, această idee a degradării. De ce ne preocupă ea atît de mult? În realitate, tocmai pentru că ființa noastră profundă este continuă, avem nostalgia continuității. Și avem oroare de moarte, tocmai pentru că ființa noastră profundă este nemuritoare. Din aceeași cauză, facem greșeala de a plasa continuitatea într-un loc în care ea nu are ce căuta. Pe această cale își fac intrarea în viață suferința și toate neliniștile care ne însoțesc. În general, mă imaginez instalat în propriul meu corp, cu bagajul meu mental, mă imaginez ca un punct fix, ca și cum m-aș afla într-o sală de cinema, așezat într-un fotoliu, în timp ce viața se derulează, asemenea unui film, în fața mea. Aceasta este viziunea curentă asupra vieții. Nu îmi dau seama că, la rîndul meu, fac parte din jocul respectiv, că sînt făcut din aceeași substanță ca piesa însăși. Fac deci eroarea de a mă percepe, în subiectivitatea mea somatică, pe planul continuității, fără să-mi dau seama că, privită în subiectivitatea ei, ființa mea este discontinuă. Fac deci greșeala de a pune subiectivitatea somatică și fatal discontinuă în locul ființei profunde și continue, și, în felul acesta, deschid calea îndoielilor, a erorilor de judecată, a suferinței și angoasei.

G.L. *Atunci înseamnă că pictura, sculptura și toate cîte sînt legate de artele* vizuale *păcătuiesc prin această proiectare a ordinii continuității în una a*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

discontinuului și perisabilului. Intrați, astfel, într-o contradicție de proporții: dumneavoastră vă proiectați « eul numenal » sau « ființa profundă » într-o ordine a discontinuității și precarității.

H.D. Am vorbit deja despre asta. Artistul este un personaj funciarmente melancolic, tocmai pentru că el nu-și poate realiza niciodată viziunea. Orice realizare a unei opere, care presupune recursul la materie și la materiale, reprezintă o cădere inevitabilă. Aceasta nu este o contradicție, este o condamnare. Artistul este condamnat să facă acest compromis cu materia, e condamnat să se învoiască, să ducă tratative. Vă spuneam că, fiind condiționat de « grosolănia » mijloacelor pe care le utilizează, el înregistrează în mod fatal o regresie.

G.L. *Într-adevăr, iată-ne ajunși la punctul de plecare. Domnule Damian, o ultimă întrebare: credeți că este bine ca un artist să comenteze ceea ce face? Așa cum critica de artă păcătuiește dintotdeauna prin aceea că clintește imaginea din statutul care-i e propriu, trecînd-o în inadecvația verbalizării, nu devine artistul de două ori mai vinovat atunci cînd acceptă această colaborare a non-verbalului cu verbul? Pe vremuri se spunea: « il est bête comme un peintre », și poate că artistul trebuie să rămînă, de dragul artei sale, prizonierul acestei « prostii » superioare, pe care Hegel a numit-o « animalitatea spiritului » și fără de care nici o creație mare nu este cu putință. Prinsă între propria dumneavoastră inteligență și aceea pe care i-o infuzăm din afară, nu amenință arta dumneavoastră să fie strivită printr-un exces de luciditate?*

H.D. Nu cred. După cum spuneam, miracolul artei se petrece la un nivel unde inteligența despre care vorbiți nu joacă nici un rol. Chiar dacă inteligența intervine la un moment dat — pentru un comentariu oarecare sau într-o discuție — acest lucru are loc după ce actul creației s-a sfîrșit. Nu există, deci, spații de interferență, așa încît nu poate fi vorba de pericolul de a vedea arta strivită de ceea ce dumneavoastră numiți « luciditate ».

Secolul 20 mulțumește, și pe această cale, prestigioasei reviste *Cahiers de l'Herne*, și directorului acesteia Constantin Tacou, pentru permisiunea de a reproduce aici acest dialog, inițial publicat în paginile sale.

Dialogul preavestitului magistru Willam Ockam *(Dialogus magistri Guillermi Ockam doctoris famosissimi)* incunabul din Biblioteca Batthyaneum, Alba Iulia tipărit la Lyon în 1494 (la pag. 30).
Scenă de scriptorium medieval în *Occami Dialogi* (Lyon, 1494), Biblioteca Batthyaneum, Alba Iulia (la pag. 33). ▶▶

UMBERTO ECO

NUMELE ROZEI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Iodoci Ba. Ascensii. ut boni iuuenes ad litterarū studia feruētius incūbāt cohortatio: cū q̄dā huius opis & clarissimi uiri Iohānis de trittenhem abbatis ī spanhē cōmēdatiūcula.

Ingenui iuuenes fatis melioribus orti:
Quis acre ingeniū iuppiter ipse dedit:
Pellite segnitiē: ueteresq̧ reuoluite libros
Quoꝝ instar licitū ē cōdere cuiq̧ nouos.
Edite quo noscāt uixisse aliquādo miores:
Triste etenī totū ē morte migrare uirū.
Nec mihi tā ignaua quisq̄ formidīe dicat:
Quid faciā: quādo facta perisse sciam?
Scilicet egregii periere uolumina Crispi
Et bona pars Plauti: diaq̧ uerba Titi.
Deniq̧ si ueterū reperias monumēta uiroꝝ
Heu quota quæq̧ extet portio codicibus
At nihil excuses transacti obliuia secli:
Nec belli rabiem: nec rapidi astra poli
Perpetuū siquidem cūctis extantibus euū
Mira impressores arte dedere libris.

Ecce mō arguti liber optatissimus ockam
In quo de uariis quæritur hæresibus:
Et maiestates papalis & imperialis
Pensantur trutinæ lancibus æquiferæ
Atq̧ incredibili pandūtur dexteritate:
Vnde aliis uisum ē hiscere grāde nephas
Is liber inquā olī iā multū optatus amicū
In spanhemēsis ouat patris abire sinū.
Nēpe uiri auspicio tā magni ꝓditus: orbē
Terrarū/exigua sperat obire die.
Nā neq̧ germanis studiosis charior alter
Nec magis heroum dignus amicitia.
Illū & magnifici ꝓceres mirātur: & omnis
Vt patriæ patrem relligiosus amat.
Proīde morer mī me qui nō multa laboꝝ
Illius accedant cōmoda præsidio.

FLORIN CHIRIȚESCU

Între plăcerea fabulatorie și filosofia semnului

La puțină vreme după ce apare în Italia romanul lui Umberto Eco, *Il nome della rosa (Numele trandafirului)* — toamna anului 1980 —, autorul avea să fie încununat pentru cartea sa cu unul dintre premiile cele mai prestigioase ale Peninsulei: Strega. Faptul, deși remarcabil, putea foarte bine să treacă (cum se întîmplă adesea) neobservat, sau să se înscrie pe orbita unor fenomene de o efemeritate mondenă, care încep să nu mai clintească scepticismul atît de agitat al omului modern. În epoca noastră premiile consemnînd cel mai adesea *importanța* unor opere literare (cu implicațiile ei atît de numeroase) — și nu *valoarea*. Dar iată că, după puțină vreme, *Numele trandafirului* se traduce în limba germană și deține — cum citim prin ziare și prin buletinele de noutăți literare — primul loc, pînă astăzi, printre cele mai cumpărate și citite cărți din Germania. Urmează apoi Statele Unite unde apariția cărții este însoțită de prezența autorului, care consolidează, prin interviuri și discuții cu criticii, un succes de mare amploare. Acum, în urmă, cartea a fost tradusă și în limba franceză, cu rezultate, firește, similare.

Viitoarea apariție în limba română a cărții lui Eco — din care oferim [aici un amplu fragment, va face, sîntem siguri, fără rost orice comentariu asupra farmecului cu care cartea aceasta a cucerit lumea.

Cînd a apărut prima sa carte în limba română, în 1969 *(Opera aperta / Opera deschisă /*, excelent tălmăcită și prefațată de Cornel Mihai Ionescu, la Editura pentru Literatură Universală, din București) Eco era o personalitate în lumea literară și universitară italiană.

Născut la Alexandria în 1932, Umberto Eco a studiat filosofia la Torino, unde, după 1961, devine docent la catedra de estetică, astăzi fiind profesor universitar și conducînd catedra de semiotică a Universității din Bologna. Publică mai întîi eseurile *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino (Problema estetică la Toma d'Aquino)*, 1956, și *Sviluppo dell'estetica medievale (Dezvoltarea esteticii medievale)*, 1959, luînd parte la toate cercetările avangardei italiene propagate de revista *Il Verri*. În 1962 apare *Opera deschisă*, care cuprinde definirea artei moderne

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca operă deschisă, oferind o categorie descriptivă care va face epocă și prozeliți. De altfel ideea unei opere deschise în formă în care beneficiarul ei să poată structura împreună cu artistul opera, va fi reluată și amplificată într-o carte mai nouă, *Lector in fabula* (1979) (carte ce se află în planurile de traducere ale Editurii « Univers »). În 1964 publică una din cărțile sale esențiale, dedicată culturii de masă: *Apocalittici e integrati (Apocaliptici și integrați)*, în 1968 o altă carte esențială *La strut tura assente (Structura absentă)*, apoi *Trattato di semiotica generale (Tratat de semiotică generală* — apărut în 1982 și în limba română, la Editura Științifică și Enciclopedică din București, cu o traducere și prezentare prețioase, semnate Anca Giurescu ș Cezar Radu), precum și multe alte cărți care leagă anii de apariția și ideile celor enumerate mai sus.

O operă vastă, bine închegată, susținută de o intensă și riguroasă preocupare pentru studiu și menită să determine sensul și instrumentele înțelegerii fenomenelor estetice, și să clarifice problemele sociologice legate de ele.

Și atunci, s-ar putea întreba cititorul, cum este oare cu putință ca printre asemenea tratate de doctă, profundă și nu arareori încrîncenat încifrată exprimare, din mîna savantului profesor și despicător în patru al atît de subțirelui fir al structurii estetice, să țișnească, să scape deodată un roman, și nu un roman oarecare, ci unul care în scurtă vreme să devină un *best-seller* în întreaga lume?

Lectura cea mai pregnantă a cărții, cea în cheie polițistă, este o probă de putere a scriitorului, la care cititorul, de orice fel, nu poate rezista. În lumea neliniștită și atît de grăbită în care trăim, romanul polițist bun este o deconectare elementară și la nivelul civilizației actuale, ca un careu de cuvinte încrucișate sau ca o pastilă, o cașetă de tranchilizant. Dintr-un roman polițist omul nu numai că nu învață să ucidă sau să jefuiască (cum nu s-a învățat niciodată, din nici un fel de carte !), ci află că lucrurile cele mai încurcate și mai nefaste se pot rezolva cu bine, și că ticăloșia poate fi întotdeauna, cumva, stăvilită și pedepsită. Cele șapte crime făptuite în curs de șapte zile în condiții și într-un cadru misterioase — labirintul bibliotecii —, mobilul acestor șapte măceluri: o carte despre rîs a lui Aristotel !, precum și detectivul căruia îi revine sarcina elucidării problemei: Sherlock Holmes, travestit în călugăr de ev mediu (căci Baskerville-ul, din care provine englezul inchizitor, nu este altul decît orașul cîinelui lui Conan Doyle !) nu pot lăsa nici un fel de cititor indiferent.

Dar poate că și mai imediată este lectura la care, aparent, cartea invită de la început: relatarea istoriei luptelor religioase și a ordinelor călugărești amestecate în această istorie atît de frămîntată a țărilor din centrul Europei din secolul al XIV-lea. Roman istoric și roman de epocă, *Numele trandafirului* etalează o informație de o vastitate care cu greu pare să fie rodul muncii unui singur om (autorul), pentru a zugrăvi marele război dus de papalitate în evul mediu împotriva ereziei — de fapt marele număr al flămînzilor, de care împăratul german se slujea pentru a submina autoritatea papei. Iar pentru a da viață și realitate acestor uriașe mișcări, scriitorul se transformă într-un scenograf minuțios și realist care-și reconstituie ambientele, personajele și modul de viață al epocii cu o precizie și o dra-

goste pentru amănunt fascinante. Vom citi astfel o carte nu numai despre numeroși oameni și despre faptele lor, ci și, cu lux de amănunte, despre felul cum se îmbracă, cum mănîncă și beau, și ce anume, cu ce arme se distrug și cu ce otrăvuri se omoară, ce plante cultivă pentru a extrage din ele nu numai aceste otrăvuri, dar și antidoturile lor, precum și alte leacuri, pentru alte metehne. . . Biblioteca, fiind cadrul principal al acțiunii, dă prilej autorului să vorbească nu numai de felul cum se scrie, se copiază, se îmbogățesc cu miniaturi, se leagă și se depozitează manuscrisele și tomurile din evul mediu, ci și ce cărți și ce idei din aceste cărți se mișcau mai cu precădere în epoca aceea, ce putere nemăsurată aveau aceste lucruri, și ce relații economice, sociale și chiar politice izbuteau să lege cărțile abațiilor celebre și influente în acea vreme. Și ca să încheiem acest paragraf, putem afirma că *Numele trandafirului* este un roman baroc prin excelență.

Dialogus magistri Guillermi de ockam doctoris famosissimi.

Roman închis însă, cuprinzînd în cercul lui restrîns o lume cu adevărat caracteristică, dar totodată și minoritară în epocă — o abație italiană importantă din acea vreme nu adăpostea sub acoperișurile ei, oricît de mari, mai mult de 250—300 de suflete, cu totul — *Numele*. . . oglindește totuși acea diversitate în unitate — de care vorbește eroul la un moment dat — și poate fi socotit, fără posibilitate de a greși, și un excelent roman de moravuri. Diversele straturi ierarhice de călugări, care se suprapun peste diversele categorii de servitori mireni, și care șed alături de feluriții vizitatori și oaspeți ai mănăstirii, formează un microunivers de o diversitate dintre cele mai complexe. N-am înțeles prea bine de ce unii critici au spus că la un moment dat *Numele*. . . este un fel de *Logodnicii* răsturnat. . . deși nu o dată, transcriind numele Abatelui Abbone, ne-am gîndit stăruitor la nătăfleţul simpatic și poltron de preot Abbondio al aceluiași Manzoni. Și de asemenea nu am înțeles de ce nici un critic, vorbind despre planul acesta etico-istoric al romanului, nu a pomenit de numele lui Boccaccio. Căci pare bucată ruptă din *Decameron* pasajul, atît de caracteristic, despre frumoasa țărăncuță care se dăruiește în bucătărie pentru o bucată proastă de carne, menită să astîmpere foamea familiei ei. Din întîmplare tînărul novice Adso — povestitorul cărții — îl înlocuiește pe bătrînul chelar care împărțea astfel carnea și se bucură el de nurii fetei, căzînd într-un extaz care-l face, pentru o clipă, să se creadă în paradis.

Apoi romanul lui Eco este și o carte de artă. Nu ne referim la scriitura propriu-zisă a cărții — despre care s-ar cuveni o discuție aparte, purtată de un adevărat specialist —, și nici la competența și dăruirea cu care este descris portalul sculptat al bisericii, sau bijuteriile din tezaurul abației, ci la felul cum este descrisă și construită întreaga abație. Adică vrem să spunem că *Numele*. . . este un strălucit tratat de arhitectură. Am urmărit, în timpul traducerii, cu plăcere și admirație desenele care întovărășesc textul, de pe coperta exterioară și din interior, și nu am găsit nici o inadvertență în conceperea structurii abației, în general, și a biblio-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tecii, în particular, luînd cunoştinţă cu o satisfacţie nespusă de ingeniozitatea alcătuirii fagurelui complicat care era edificat în cartea aceasta.

Mulţi critici au văzut în romanul lui Eco o parabolă despre dezechilibrul şi confuzia lumii moderne, o naraţiune rafinat amplasată în evul mediu tîrziu şi întunecat, cu nenumărate aluzii la viaţa incandescent contemporană a Italiei şi a Occidentului din zilele noastre. Eco şi-a deziluzionat mereu partenerii de conversaţii şi interviuri respingînd această ipoteză. Este motivul pentru care, neîncrezător, un ziarist american, Herbert Mitgang, relatînd o discuţie recentă, la New York, cu autorul *Numelui*. . . (cu prilejul. . . cum se spune la noi, lansării cărţii) îl socoteşte pe Eco *A Sly Scholar*, adică « Un savant astuţios ». Întrebarea lui Mitgang (care determină, bănuim, caracterizarea amintită) sună cam aşa: « Există în secolul al XIV-lea semne care să indice realităţi din secolul al XX-lea?» Şi răspunsul: « E imposibil să scrii istorie fără să-ţi păstrezi ochii de contemporan, spune domnul Eco. Dar n-aş dori ca cititorii să vadă în cartea mea un *roman à clef*. Sper, în schimb, ca şi ei să desluşească rădăcinile, să înţeleagă că tot ce exista atunci — de la bănci şi spirala inflaţiei, pînă la bibliotecile incendiate — există şi astăzi. Ne apropiem mereu de vremea Antichristului. În era nucleară nu sîntem niciodată departe de Evul Mediu. » (*The New York Times BOOK REVIEW*, 17 iulie 1983, p. 31.)

Dar mai presus de orice, *Numele trandafirului* este un roman filosofic. Educat la Oxford şi hrănit cu învăţăturile « Admirabilului Doctor » Roger Bacon şi ale părintelui nominalismului, William Occam (despre care Eco mărturiseşte că-l recitea « pentru a înţelege mai bine misterele semnului acolo unde Saussure era obscur »), eroul cărţii, Guglielmo-Eco (şi numai în această ipoteză cădem de acord că *Numele*. . . este şi un roman autobiografic) este un filosof. Mintea sa analitică, sprijinită pe o uriaşă experienţă şi pe o neostenită lectură refuză obscuritatea, confuzia. Pentru el realitatea se descoperă punînd-o la îndoială şi controlînd-o riguros pe calea deducţiei. Cum îi spune şi ciracului său, el a ştiut întotdeauna că « semnele sînt singurul lucru de care dispune omul pentru a se orienta în lume », astfel încît filosoful este un soi de Sherlock Holmes însărcinat să strîngă la un loc semnele şi să-şi extragă din ele concluziile, rezolvarea problemei. Iar delictele — nu întîmplător stîrnite la Eco de existenţa unei cărţi, a unei idei mari, generoase — dau romanului, într-o asemenea viziune, sensul unei uriaşe şi dramatice dezbateri asupra unor mentalităţi, ale unor moduri de existenţă. « În realitate — spune criticul Angelo Guglielmi — delictul nu este decît metafora contrastantei vieţi a gîndirii » (*Il piacere della letteratura*, Feltrinelli, 1981, p. 248).

Mai mult decît atît, *Numele*. . . este un roman în care se oglindeşte întreaga *filosofie a semnului* căreia Eco i s-a dăruit de la începutul activităţii sale creatoare-el este oglinda fidelă a întregii sale opere, ilustrarea ei, iluminarea ei dintr-o perspectivă cu mare deschidere şi fără dificultăţi de descifrare. «Cu romanul acesta Eco a dorit să se recapituleze — spune mai departe Guglielmi, în acelaşi loc —, a făcut o recapitulare generală a atîtor cărţi pe care le-a citit, a experienţelor pe care le-a desăvîrşit, a convingerilor la care a ajuns, a cunoştinţelor căpătate, a descoperirilor făcute; şi mai ales a dorit să facă o demonstraţie a eficienţei atîtor teorii asupra romanului, înţeles ca artă combinatorie, pe care formaliştii ruşi, structuraliştii, neoavantgardiştii, barthesienii, etc., le-au elaborat în ultimii cincizeci de ani. »

Din toate aceste motive socotim formula pe care Eco o foloseşte pentru a-şi defini romanul şi munca sa drept o «pură plăcere fabulatorie », ca fiind de o modestie neconvingătoare. Nu *plăcerea*, fie ea chiar şi *pură*, este cea care iradiază în această carte, ci *bucuria*: bucuria lectorului în fabulă este ecoul bucuriei autorului. Dar plăcerea este univocă, strict individuală, seacă. Bucuria se comunică şi înnobilează. Eco se bucură fabulînd, şi, mai mult, bucuria lui ia una din formele ei cele mai sublime: *jocul*. Joc secund, cum i s-a spus, pentru că este pe o treaptă superioară faţă de prima treaptă. Joc despre viaţă şi despre moarte, despre a avea, a putea şi a vrea. . . arde-l-ar focul (tot cum s-a mai spus). . . ! Părintele Guglielmo, savant consumat, mare inchizitor, ajuns în pragul bătrîneţii se joacă încercînd să scape oamenii de la moarte. El iese iute din paginile cărţii, îţi devine cunoscut, familiar, chiar indispensabil; e un generos (cum se mai devalorizează cuvintele !) şi începe să-ţi fie drag. Cînd se termină cartea îţi pare rău. Te întrebi, cu frustrare: « Şi pe urmă ce-a mai făcut? » Ai vrea ca romanul să nu se mai termine niciodată. Ca-n copilărie. . . Căci acesta este adevăratul merit al cărţii: *farmecul*.

Şi acesta este, mai bine zis aşa se explică succesul în lume al romanului *Numele trandafirului*: succesul farmecului.

P.S.

Despre nenumăratele piedici şi capcane pe care textul i le-a presărat în cale, traducătorul va vorbi, poate, şi dacă mintea îl va ajuta, într-o postfaţă la textul integral al romanului.

Pentru cititorul *Secolului 20* o singură lămurire:

Ni s-ar fi părut monstruos să folosim pentru numele eroului forma englezească a numelui, cea corectă, de fapt, William of Baskerville. Cartea se presupune a fi tradusă în italiană, după un original latinesc. Călugării vorbeau între ei, cum spune şi Eco, în latina medievală, erau de provenienţă diferită şi multinaţională şi eroul nostru era singurul englez printre confraţii săi. Este exclus ca cineva să-i fi spus în abaţie. . . William. Cel mult, poate, Gugliel*mus*. Mai ales că la venire chelarul mănăstirii îi poceşte şi mai tare numele: Guglielmo da Basca*villa*. . .

Conform dreptului pe care lectorul îl are de a interveni în fabulă — după spusa lui Eco însuşi — traducătorul, ca prim lector şi-a îngăduit să folosească pentru *toate* numele proprii forma italienească din original. Socotindu-se astfel că se sporeşte atmosfera italiană a cărţii. Pentru păstrarea aceleiaşi atmosfere, particulele de loc din numele proprii s-au tradus şi ele, urmărindu-se în plus să se evidenţieze diversitatea locurilor de provenienţă a călugărilor şi plurinaţionalitatea lor. Deci Jorge *da* Burgos a devenit. . . *din* Burgos. La fel Toma *din* Aquino, Michele *din* Cesena, etc. În cazul numelor foarte cunoscute de filosofi, gînditori, regi, papi etc., am notat, la prima atestare a numelui forma corectă, introducînd, faţă de text, cîte o propoziţie de felul: sau cum i se spune la el acasă. . . Astfel, şi e cazul cel mai frecvent, Roger Bacon, care este călăuza permanentă a lui Guglielmo în infernul abaţiei — ca Vergilius pentru Dante ! — după ce i se spune la început corect, adică în englezeşte (căci novicele nu înţelegea despre cine era vorba astfel) este numit apoi în. . . vulgara italiană: Ruggiero Bacone. . . ceea ce ni se pare că sporeşte farmecul de care vorbeam. De altfel mărturisim că şi dacă ar fi trebuit să traducem cartea în franceză sau în germană, tot nu ne-ar fi lăsat inima să-l numim pe Guglielmo: Guillaume, sau. . . Wilhelm !

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Prologus in bibliam

Frater Ambrosius tua mihi munuscu

UMBERTO ECO

NUMELE ROZEI

roman

Firește, un manuscris

În ziua de 16 august 1968, mi-a căzut în mînă o carte datorată unui anume abate Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk*, tradus în franceză după *ediția lui Dom J. Mabillon* (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1942). Cartea, însoțită de date istorice mult prea sărace, se limita să reproducă cu fidelitate un manuscris din secolul al XIV-lea, găsit, la rîndul său, în mănăstirea din Melk, de marele erudit al secolului al șaptesprezecelea, căruia i se datorează atît de mult în privința istoriei ordinului benedictin. Savanta *trouvaille* (a treia, deci în timp, pentru mine) mă bucura pe cînd mă aflam în așteptarea unei persoane dragi... Reușeam, spre norocul meu, să ajung la Linz, de aici să mă duc la Viena, unde m-am întîlnit cu persoana așteptată, și împreună s-o pornim în sus pe Dunăre.

Într-un climat mental de mare tulburare, citeam, fascinat, cumplita istorie a lui Adso din Melk, și am fost atît de absorbit de ea, încît aproape dintr-o răsuflare am făcut o traducere, pe niște caiete de la Papeterie Joseph Gibert, pe care este foarte plăcut să scrii, dacă penița e moale. Și, făcînd astfel, am ajuns în apropiere de Melk, unde și azi, perpendicular pe brațul fluviului, se ridică atît de frumosul Stift, de mai multe ori restaurat de-a lungul secolelor. Cum cititorul își va fi imaginat, în biblioteca mănăstirii nu am găsit nici urmă de manuscrisul lui Adso.

Înainte de-a sosi la Salzburg, după o tragică noapte într-un mic hotel de pe malurile lui Mondsee, călătoria mea în companie s-a întrerupt brusc și persoana cu care călătoream a dispărut, luînd cu sine cartea abatelui Vallet, nu din răutate, ci din pricina modului dezordonat și abrupt în care luase sfîrșit legătura noastră. Astfel mi-au rămas mai multe caiete scrise de mîna mea, și un mare gol în suflet.

Fragment din textul traducerii românești integrale, care va apărea în volum sub titlul *Numele Trandafirului*

◀ O biblie de la Melk în biblioteca din Alba Iulia: prologul, cu inscripția proprietarului în josul paginii (Colecția Batthyaneum)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La Paris, după cîteva luni, am hotărît să-mi duc pînă la capăt cercetările. Din puţinele date pe care le obţinusem din cartea franţuzească, îmi rămînea referirea la izvor, excepţional de amănunţit şi de precis:

VETERA ANALECTA, sive COLLECTIO VETERUM ALIQUOT OPERA & opusculorum omnis generis, carminum, epistolarum, diplomaton, epitaphiorum, &, CUM ITINERE GERMANICO, adoptationibus aliquot disquisitionibus R.P.D. Johannis Mabillon, Presbiteri ac Monachi Ord. Sancti Benedicti e Congregationes S. Mauri. — NOVA EDITIO cui accesere MABILONII vita & aliquot opuscula, scilicet Dissertatio de PANE EUCHARISTICO, AZYMO ET FERMENTATIO, ad Eminentiss. Cardinalem Bona. Subjungitur opusculum ELDEFONSI Hispaniensis Episcopi de eodem argumentum ET EUSEBII Romani ad THEOPHILUM Gallum epistola, DE CULTUS SANCTORUM IGNOCTORUM, Parisiis, apud Levesque ad Pontem S. Michaelis, MDCCXXI, cum privilegio regis.

Am găsit imediat *Vetera Analecta* la biblioteca Sainte Geneviève, dar, spre marea mea surpriză, ediţia aceasta diferea prin două amănunte: în primul rînd, editorul, care era Montalant, ad Ripam P. P. Augustinianorum (prope Pontem S. Michaelis), şi apoi data, cu doi ani mai tîrziu. Inutil să mai spun că aceste *analecta* nu conţineau unele manuscrise ale lui Adso sau Adson din Melk — ci e vorba însă, cum poate controla oricine, de o culegere de texte scurte sau mai întinse, în vreme ce istoria transmisă de Vallet se întindea pe cîteva sute de pagin. În privinţa epocii am consultat medievalişti celebri, precum nepreţuitul şi de neuitatul Etienne Gilson, dar a fost limpede că unicele *Vetera Analecta* erau cele pe care le văzusem la Sainte Geneviève. O incursiune la Abbaye de la Source, ce se află lîngă Passy, şi o conversaţie cu prietenul meu Dom Arne Lahnestedt m-au convins, deasemenea, că nici un abate Vallet nu publicase cărţi cu teascurile (de altfel inexistente) de la abaţie. Este cunoscută precizia eruditilor francezi cînd dau indicaţii bibliografice, demne de luat în seamă doar în oarecare măsură, dar cazul depăşea orice pesimism rezonabil. Am început să cred că îmi căzuse în mîini un fals. Acum chiar cartea lui Vallet era irecuperabilă (sau cel puţin nu îndrăzneam eu să mă duc s-o cer de la persoana care mi-o luase). Şi nu-mi rămîneau decît notiţele mele, de care începeam să mă îndoiesc.

Există momente magice, de mare oboseală fizică şi de intensă excitaţie motorie, în care apar viziuni cu imaginile unor persoane cunoscute în trecut (*« en me retraçant ces details, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai révés »*). Cum am învăţat mai tîrziu, din frumoasa cărticică semnată de Abbé de Bucquoy, apar de asemeni viziuni din cărţi care nu au fost scrise încă.

Dacă nu s-ar fi întîmplat ceva nou, m-aş întreba şi acum de unde vine istoria lui Adso din Melk, dar iată că în 1970, la Buenos Aires, pe cînd scotoceam prin rafturile unui mic anticar din Corrientes, nu departe de vestitul Patio del Tango de pe strada aceea mare, am dat peste versiunea castiliană a unei cărticele de Milo Temesvar, *Despre cum se folosesc oglinzile în jocul de şah*, pe care mai avusesem prilejul s-o citez (la a doua mînă) în cartea mea *Apocalittici e integrati* (recenzînd cartea sa mai recentă *Vînzătorii de Apocalips*). Era vorba despre traducerea originalului, de negăsit acum, din limba giorgiană (Tibilisi, 1934), şi aici, spre marea mea surprindere, am citit fragmente întinse din manuscrisul lui Adso, numai că izvorul nu era nici Vallet, nici Mabillon, ci părintele Athanasius Hircher (dar ce operă?). Un savant — pe care nu găsesc oportun să-l numesc — mă asigura apoi că (şi cita date din memorie) marele iezuit nu a vorbit niciodată de Adso din Melk. Dar paginile lui Temesvar erau sub ochii mei, şi episoadele la care se referea erau cu totul asemănătoare cu cele din manuscrisul tradus de Vallet (în special descrierea labirintului nu lăsa loc nici unei îndoieli). În ciuda a tot ceea ce a scris apoi Beniamino Placido[1], abatele Vallet existase şi, desigur, trăise şi Adso din Melk.

Am tras de aici concluzia că memoriile lui Adso păreau într-adevăr să participe la natura evenimentelor pe care le povesteşte: ele sînt învăluite în multe şi imprecise mistere, începînd cu autorul şi terminînd cu amplasarea abaţiei, despre care Adso tace cu îndărătnicie, încît presupunerile permit să se prefigureze o zonă imprecisă între Pomposa şi Conques, cu probabilităţi întemeiate de a socoti că locul ar fi de-a-lungul coastei apenine, între Piemont, Liguria şi Franţa (ca de pildă între Lerici şi Turbia). Cît priveşte epoca în care se desfăşoară evenimentele, sîntem la sfîrşitul lui 1327; în schimb, cînd scria însă autorul, nu se ştie. Socotind că ne spune că e novice în '27, şi aproape de sfîrşitul vieţii cînd îşi aşterne pe hîrtie memoriile, putem bănui că manuscrisul a fost redactat în ultimii zece sau douăzeci de ani ai secolului al XIV-lea.

Meditînd serios, erau destul de neîntemeiate motivele care să mă poată determina să dau la tipar versiunea mea italiană a unei obscure versiuni neogotice franceze a unei ediţii latine din secolul al XVII-lea a unei opere scrise în latină de un călugăr german, pe la sfîrşitul secolului al XIV-lea.

Şi, la urma urmei, ce stil să adopt? Tentaţia de a mă inspira din modelele italiene ale epocii era de respins ca fiind cu totul nejustificată: Adso nu numai că scrie în latină, dar reiese clar din întreaga alcătuire a textului că ştiinţa şi cultura lui (sau cultura abaţiei care-l influenţează într-un mod atît de evident) este mult mai bogată; este vorba, în mod clar, de o sumă pluriseculară de cunoştinţe şi de modalităţi stilistice, care se îmbină cu latina evului mediu timpuriu a traducerii. Adso gîndeşte şi scrie ca un călugăr care a rămas impermeabil la revoluţia latinei vulgare, legat de paginile găzduite în biblioteca de care vorbeşte, format cu texte patristico-scolastice, şi istoria lui (dincolo de referirile la evenimentele din secolul al XIV-lea, pe care însă Adso le relatează cuprins de mii de perplexităţi, şi numai din auzite) ar fi putut să fie scrisă, după limbă şi citatele erudite, în secolul al XII-lea sau al XIII-lea.

Pe de altă parte este neîndoios că traducînd în franceza lui neogotică latina lui Adso, Vallet va fi introdus de la sine diferite licenţe, şi nu numai stilistice. De exemplu, personajele vorbesc uneori despre puterea ierburilor, referindu-se clar la acea carte a secretelor atribuită lui Albert cel Mare, care a cunoscut de-a lungul secolelor diferite variante. Este neîndoielnic că Adso o cunoaşte, dar rămîne faptul că el citează pasaje din ea care amintesc foarte precis fie reţete din Paracelsius, fie interpolări evidente dintr-o ediţie a lui Albert dintr-o certă epocă Tudor. Pe de altă parte, am stabilit după aceea că în timpul în care Vallet transcria (?) manuscrisul lui Adso, circula la Paris o ediţie din secolul al XVIII-lea *a Marelui* şi *Micului Albert* acum iremediabil distrusă. Cu toate acestea, cum putem fi siguri că textul la care se referea Adso, sau călugării ale căror cuvinte le nota el, nu conţinea, printre glose, scholii şi diferite apendice, şi unele adnotări care apoi ar fi putut hrăni cultura care a urmat?

În sfîrşit, trebuia să păstrez în latină pasajele pe care abatele Vallet nu a socotit necesar să le traducă, poate pentru a păstra atmosfera vremii? Nu existau justificări precise pentru a o face, dacă nu un sentiment, poate rău înţeles, de fidelitate faţă de izvorul meu. . . Am eliminat excesele, dar cîte ceva am mai lăsat. Şi mi-e teamă că am făcut ca romancierii proşti care, aducînd în scenă un personaj francez, îl fac să spună *« parbleu »* şi *« la femme, ah! la femme! »*

---

1 **La Repubblica, 22 septembrie 1977.**

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

In concluzie, sînt plin de îndoieli. Chiar nu știu de ce m-am hotărît să-mi iau inima-n dinți și să prezint, ca și cînd ar fi autentic, manuscrisul lui Adso din Melk. Să zicem: un gest de îndrăgostit. Sau, dacă vreți, o modalitate de a mă eliberat de vechi și numeroase obsesii.

Transcriu fără preocupări de actualitate. În anii în care descopeream textul abatelui Vallet era răspîndită încredințarea fermă că trebuie să scrii numai ancorat în prezent, și pentru a schimba lumea. După mai bine de zece ani distanță, este o consolare acum pentru omul de litere (restituit multpreaînaltei lui demnități) că se poate scrie doar pentru simpla plăcere de a scrie. Și acum, mă simt liber să povestesc, din pură plăcere fabulatorie, povestea lui Adso din Melk, și îmi produce plăcere și mîngîiere faptul că o găsesc atît de incomensurabil îndepărtată în timp (acum cînd veghea rațiunii a alungat toți monștrii pe care somnul său îi născuse), atît de glorios lipsită de legătură cu timpurile noastre, atît de atemporal străină de speranțele și de siguranțele noastre.

Pentru că ea este o poveste despre cărți, nu despre mizeriile cotidiene, și lectura ei ne poate îndemna să recităm, împreună cu marele imitator de la Kempis: « *In omnibus requiem quaesivi, et nusquam inveni in angulo cum libro* ».

5 ianuarie 1980

Notă

Manuscrisul lui Adso este împărțit în șapte zile și fiecare zi în perioadele care corespund orelor liturgice. Subtitlurile, la persoana a treia, au fost adăogate, probabil, de Vallet. Dar întrucît sînt necesare ca să-l orienteze pe cititor, și uzanța aceasta nu se deosebește de cea folosită de multă literatură scrisă în vulgară, nu am socotit că merită să le înlătur.

Într-o oarecare încurcătură m-au pus referirile lui Adso la orele canonice, nu numai pentru că delimitarea lor variază după localități și după anotimpuri, ci și pentru că, după cum se pare, în secolul al XIV-lea nu se respectau cu strictețe indicațiile date de sfîntul Benedict în canon.

Cu toate acestea, pentru orientarea cititorului, deducînd atît din text cît și, în parte, din confruntarea canonului de origină cu descrierea vieții monahale făcută de Edouard Schneider în *Les heures bénédictines* (Paris, Grasset, 1925), cred că ne putem orienta după urmăroarea împărțire:

Matutini	(pe care Adso le denumește cu vechea expresie *Vigiliae*). între 2.30 și 3 noaptea.
Laudi	(care în tradiția mai veche erau numite *Matutini*). Între 5 și 6 dimineața, așa încît să definească luminatul de zi.
Prima	Pe la 7.30, puțin înaintea aurorei.
Tertia	Pe la 9.
Sexta	Amiaza (într-o mănăstire în care călugării nu lucrează la cîmp, iarna, era și ora mesei).
Nona	Între 2 și 3 după-masa.
Vesper	Pe la 4.30, la apusul soarelui (canonul prescrie să se cineze înainte de lăsarea întunericului).
Completa	Pe la 6 (pînă la 7 călugării trebuie să meargă la culcare)

Calculul se bazează pe faptul că în nordul Italiei, la sfîrșitul lui noiembrie, soarele răsare în jurul orei 7.30 și apune în jurul orei 4.40 după-masa.

Prolog

La început era Cuvîntul și Cuvîntul era la Dumnezeu și Cuvîntul era Dumnezeu. Acesta era la început la Dumnezeu și datoria călugărului dreptcredincios este să repete în fiecare zi, cu psalmodiantă umilință, unicul și de neschimbatul fapt al cărui adevăr de nezdruncinat se poate afirma. Dar *videmus nunc per speculum et in aenigmate* și adevărul, mai înainte de a ne sta întreg în față, se manifestă treptat (și ce grele de urcat trepte!) în greșeala lumii, așa încît trebuie să-i deslușim semnele credincioase chiar și acolo unde ele ne apar nedeslușite și amestecate parcă într-o voință pornită cu totul spre rău.

Ajuns la sfîrșitul vieții mele de păcătos, în vreme ce cărunt îmbătrînesc ca și lumea, așteptînd să mă pierd în abisul fără de sfîrșit al divinității tăcute și pustii, făcînd parte din lumina neschimbătoare a inteligențelor îngerești, ținut captiv acum cu trupul meu greu și bolnav în această chilie a iubitei mănăstiri din Melk, sînt gata să las pe această piele mărturia faptelor uimitoare și de spaimă la care în tinerețea mea mi-a fost dat să iau parte, repetînd *verbatim* tot ceea ce am văzut și auzit, fără a cuteza să scot din asta o învățătură, pentru a lăsa celor ce vor să vină (dacă Antichrist nu le-o va lua înainte) semnele toate, ca asupra lor să-și arate puterea rugăciunea descifrării.

Fie ca Domnul Dumnezeu să mă învrednicească să fiu un martor prin care să poată transpărea întîmplările petrecute la abația căreia drept este și cu credință să nu i se rostească aici nici numele, la sfîrșitul anului întru Domnul 1327, cînd împăratul Ludovic a coborît în Italia pentru a reface demnitatea sfîntului imperiu roman, potrivit dorinței Celui de Sus, și spre rușinea josnicului uzurpator simoniac și ereziarh care a dus rușinea la Avignon în numele sfînt al apostolului (vorbesc de sufletul păcătos al lui Giacomo din Cahors, pe care necredincioșii l-au cinstit cu numele de Ioan al XXII-lea).

Poate că pentru a înțelege mai bine evenimentele în care m-am văzut amestecat, e bine să amintesc de lucrurile ce se petreceau în acest sfîrșit de veac, așa cum am înțeles eu atunci, luînd parte la ele, și așa cum mi le amintesc acum, îmbogățite de alte povestiri, pe care le-am auzit după aceea — dacă totuși memoria mea va fi în măsură să reînnoade firul unor atît de numeroase și încurcate întîmplări.

Încă din primii ani ai acelui secol, papa Clement al V-lea strămutase reședința apostolică la Avignon, lăsînd Roma pradă ambițiilor seniorilor locali, și treptat-treptat preasfîntul oraș al creștinătății devenise un circ, sau un lupanar, sfîșiat de luptele dintre mai marii lui; își spunea republică, dar nu era, bîntuită de bande înarmate, supusă la violențe și la jafuri. Oameni ai bisericii, scăpați de sub controlul justiției seculare, comandau grupuri de răufăcători și tîlhăreau cu spada în mînă, făceau blestemății și puneau la cale tot felul de treburi murdare. Cum să împiedici ca aceste *Caput Mundi* să redevină, pe drept cuvînt, ținta celor ce voiau să-și pună pe cap coroana sfîntului imperiu roman, și cum să refaci demnitatea acelei împărății lumești care fusese dată cezarilor?

Iată deci că în 1314, cinci principi germani îl aleseseră la Frankfurt pe Ludovic de Bavaria să fie conducătorul imperiului. Dar în aceeași zi, pe celălalt mal al Meinului, contele palatin de Rin și arhiepiscopul de Köln aleseseră pentru aceeași demnitate pe Frederic de Austria. Doi împărați pentru un singur tron, și un singur papă pentru doi: situație care a devenit, într-adevăr, ferment pentru o mare dezordine.

Doi ani mai tîrziu, era ales la Avignon noul papă, Giacomo din Cahors, bătrîn de șaptezeci și doi de ani, cu numele de Ioan al XXII-lea, și dee Domnul ca niciodată vreun pontif să nu mai primească un nume atît de potrivnic celor

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

buni. Francez şi credincios regelui Franţei (oamenii de pe pămîntul acela păcătos sînt întotdeauna înclinaţi să slujească interesele alor lor şi sînt neputincioşi să privească la lumea întreagă ca la patria lor spirituală), el îl susţinuse pe Filip cel Frumos împotriva cavalerilor templieri, pe care regele îi acuzase (cred că pe nedrept) de fărădelegi dintre cele mai josnice, pentru a pune stăpînire pe lucrurile lor, cu complicitatea acelui eclaziast renegat. Între timp în toată istoria aceea se vîrîse Roberto de Napoli, care, pentru a-şi păstra controlul asupra peninsulei italiene, îl convinsese pe papă să nu recunoască pe nici unul dintre cei doi împăraţi germani, şi aşa rămăsese căpitan general al statului bisericii.

În 1322 Ludovic de Bavaria îl bate pe rivalul său Frederic. Şi mai înspăimîntat de un singur împărat pe cît fusese de doi, Ioan I-a excomunicat pe învingător, şi acesta, drept răspuns, I-a denunţat pe papă ca eretic. Trebuie spus că, tocmai în anii aceia, avusese loc la Perugia o mare adunare de călugări franciscani, şi generalul lor, Michele din Cesena, aprobînd argumentele « spiritualilor » (despre care voi mai avea prilejul să vorbesc), proclamase drept credinţă adevărată sărăcia lui Christos care, dacă ar fi posedat ceva împreună cu apostolii săi, s-ar fi folosit de aceasta doar ca *usus facti*. Nobilă hotărîre, menită să salveze virtutea şi puritatea ordinului, dar ea a displăcut atît de mult papei, care poate vedea în ea un principiu care ar fi pus în pericol chiar propriile pretenţii, pe care el, ca stăpîn al bisericii, le avea, de a contesta imperiului dreptul de a alege episcopi, propunînd, dimpotrivă, ca sfîntul scaun să aibă dreptul de a-l învesti pe împărat. Că acestea sau altele erau motivele care-l împingeau, Ioan a condamnat în 1323 propunerile franciscanilor cu bula *Cum inter nonnullos*.

Acela a fost momentul, îmi închipui, cînd Ludovic a văzut în franciscani, duşmani acum pe faţă papei, nişte puternici aliaţi. Afirmînd sărăcia lui Christos, ei reîntăreau într-un fel ideile teologilor imperiali, adică a lui Marsilio din Padova şi Giovanni din Gianduno. Şi, în sfîrşit, cu puţin înaintea evenimentelor pe care le povestec aici, Ludovic, care încheiase un acord cu învinsul Frederic, năvălea în Italia, era încoronat la Milano, intra în conflict cu familia Visconti, care însă îl primiseră bine, pornea asediul Pisei, îl numea vicar imperial pe Castruccio, duce de Lucca şi Pistoia (şi cred că rău făcea, pentru că niciodată n-am cunoscut om mai crud, în afară de Ugoccione della Faggiola) şi acum se pregătea să intre în Roma, chemat de Sciara Colonna, seniorul locului.

Iată care era situaţia cînd eu — pe atunci novice benedictin în mănăstirea din Melk — am fost smuls din liniştea schitului de către tatăl meu, care se lupta sub comanda lui Ludovic, fiind el nu cel mai neînsemnat dintre baronii lui, şi care a socotit a fi înţelept să mă ia cu sine ca să cunosc minunăţiile Italiei, şi să fiu de faţă cînd împăratul avea să fie încoronat la Roma. Dar asediul Pisei l-a prins cu grijile militare. Eu m-am folosit de asta ca să mă plimb, parte din plăcere, parte din dorinţa de a învăţa, prin oraşele Toscanei, dar viaţa aceasta liberă şi fără chibzuinţă nu se potrivea, au gîndit părinţii mei, unui adolescent hărăzit vieţii contemplative. Şi după sfatul lui Marsilio, care prinsese drag de mine, au hotărît să mă dea pe lîngă un franciscan învăţat, părintele Guglielmo (William în limba lui) din Baskerville, care pornea o misiune ce avea să-l ducă să vadă oraşe faimoase şi abaţii străvechi. Am devenit astfel secretarul şi discipolul lui în acelaşi timp, lucru de care aveam să mă căiesc, întru cît am fost, alături de el, martorul unor întîmplări demne să fie consemnate, cum fac acum, întru ştiinţa celor ce aveau să vină.

Eu nu ştiam atunci ce căuta călugărul Guglielmo şi, ca să spun adevărul, nu ştiu nici astăzi, şi bănuiesc că nu ştia nici el, mînat cum era de unica dorinţă

de adevăr, şi de teama — pe care mereu am văzut că o nutreşte — că adevărul nu era cel care-i apărea în momentul prezent. Şi poate că în anii aceia îndatoririle lumeşti îl îndepărtau de la studiile sale pe care le îndrăgea atît de mult. Misiunea cu care fratele Guglielmo era însărcinat mi-a rămas necunoscută de-a lungul întregului drum, sau mai bine zis el nu mi-a vorbit de ea. Mai degrabă ascultînd frînturi din conversaţiile pe care le-a avut cu abaţii mănăstirilor prin care ne opream, în drum, mi-am făcut o oarecare părere asupra naturii însărcinării sale. Dar nu am cunoscut-o pe deplin pînă cînd nu am ajuns la ţinta noastră, cum voi spune mai pe urmă. Ne îndreptaserăm spre nord, dar călătoria noastră nu a mers în linie dreaptă şi ne-am oprit la diferite abaţii. S-a întîmplat aşa că ne-am abătut spre apus, în timp ce ţinta noastră ultimă se afla la răsărit, urmînd aproape linia montană care duce de la Pisa în direcţia drumurilor spre San Giacomo, oprindu-ne într-un ţinut pe care înspăimîntătoarele întîmplări care s-au petrecut după aceea mă îndeamnă să nu-l precizez prea limpede, dar ai cărui seniori erau credincioşi imperiului, şi unde abaţii ordinului nostru călugăresc se opuneau, de comun acord, papei eretic şi corupt. Drumul a durat două săptămîni, cu mici păţanii, şi în timpul acela am avut putinţa să-l cunosc (nu îndeajuns, cum sînt mereu convins) pe noul meu magistru.

În paginile ce urmează nu-mi voi îngădui să fac descrieri de persoane — decît dacă expresia vreunui chip, sau un gest, vor apărea ca semn al unui limbaj mut, dar grăitor — deoarece, aşa cum spune Boetius, nimic nu este mai trecător decît forma exterioară, care se veştejeşte şi se trece ca florile cîmpului la venirea toamnei; şi ce sens ar avea să spun despre abatele Abbone că avea privirea tăioasă şi obrajii palizi, cînd acum el şi cei din jurul lui sînt ţărînă, şi că ţărîna corpului lor este acum de culoarea pămîntie a morţii (numai sufletul, după voinţa Domnului, străluceşte ca o lumină şi nu se va stinge în vecii vecilor)? Dar despre Guglielmo aş vrea să vorbesc, şi asta o dată pentru totdeauna, pentru că la el m-au surprins chiar şi trăsăturile lui anume, şi este dat tinerilor să se lege de un bărbat mai în vîrstă şi mai înţelept, nu numai din pricina farmecului vorbirii sau a ascuţimii judecăţii sale, ci şi pentru forma învelişului din afară al trupului, care-i devine foarte dragă, cum se întîmplă cu făptura tatălui, căruia-i cercetezi gesturile, mîhnirile şi îi iscodeşti zîmbetul — fără ca vreo umbră de luxurie să murdărească felul acesta (poate singurul neîntinat) de dragoste trupească.

Bărbaţii de pe vremuri erau frumoşi şi voinici (acum sînt nişte copii şi nişte pitici), dar faptul acesta este doar unul dintre atîtea care mărturisesc nenorocirea unei lumi care încărunţeşte. Tinereţea nu mai vrea să înveţe nimic, ştiinţa e în decădere, lumea întreagă umblă în cap, nişte orbi conduc alţi orbi şi-i fac să se prăbuşească în prăpastie, păsările se aruncă înainte de a fi început zborul, măgarul cîntă la liră, boii desenează. Maria nu mai iubeşte viaţa contemplativă şi Marta nu mai iubeşte viaţa activă; Lea e sterilă, Raşela are privirea carnală, Cato frecventează lupanarele, Lucreţiu devine femeie. Totul s-a abătut de la drumul lui. Slavă Domnului Dumnezeu că în acele vremi eu am dobîndit de la maestrul meu dorinţa de a învăţa şi înţelegerea căii adevărate, care se păstrează chiar şi cînd cărarea e întortochiată.

Aşa dar, înfăţişarea fizică a fratelui Guglielmo era în aşa chip alcătuită încît atrăgea atenţia chiar şi celui mai distrat observator. Statura lui o întrecea pe cea a unui bărbat obişnuit şi era atît de slab încît părea şi mai înalt. Avea privirea ascuţită şi pătrunzătoare; nasul subţire şi puţin curbat dădea şi el figurii sale expresia unuia care veghează, în afară de momentele de buimăceală despre care

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

voi spune. Şi bărbia lăsa să se ghicească la el o voinţă puternică, chiar dacă faţa alungită şi acoperită de pistrui — cum am văzut adesea la cei născuţi între Hibernia şi Northumbria — putea uneori să exprime nesiguranţă şi uimire. Mi-am dat seama cu timpul că ceea ce părea nesiguranţă era în schimb şi numai curiozitate, dar la început ştiam prea puţin despre această calitate, pe care o credeam mai degrabă o înclinaţie a sufletului lacom, socotind că sufletul chibzuit nu trebuie să se hrănească cu aşa ceva, înfruptîndu-se numai cu adevărul, care (gîndeam) se cunoaşte chiar de la început.

Băieţandru cum eram, lucrul care mi-a atras numaidecît atenţia la el au fost unele smocuri de păr care-i ieşeau din urechi, şi sprîncenele lui stufoase şi blonde. Putea să aibă cincizeci de primăveri şi era deja foarte bătrîn, dar îşi mişca trupul său neobosit cu atîta sprinteneală că adesea mă obosea. Energia lui părea fără de sfîrşit cînd îl cuprindea un exces de activitate. Dar din cînd în cînd, de parcă spiritul său vital ar fi dat îndărăt, cădea în momente de inerţie, şi l-am văzut stînd, ore în şir, în culcuşul lui din chilie, rostind cu greutate nişte monosilabe, fără ca nici un muşchi să se contracte pe faţa lui. În acele momente în ochii lui apărea o expresie goală şi absentă, şi aş fi bănuit că era sub puterea vreunei substanţe vegetale care poate să dea năluciri, dacă obişnuita măsură care controla viaţa lui nu m-ar fi silit să alung gîndul acesta. Totuşi nu pot să nu spun că în timpul călătoriei se oprise uneori la marginea unui cîmp, ca să culeagă vreo iarbă (cred că întotdeauna era aceeaşi), şi se punea s-o mestece cu figura absorbită. Unele frunze le lua cu el, şi le mînca în momentele de încordare (şi am avut destul de multe în abaţie!). Cînd l-am întrebat o dată despre ce era vorba, a spus, zîmbind, că un bun creştin poate învăţa uneori şi de la necredincioşi, iar cînd i-am cerut să gust şi eu din ierburile acelea, mi-a spus că, precum există la discursuri, tot aşa există şi pentru cei simpli tot felul de *paidikoi*, de *efebikoi* şi de *gynaikoi* şi aşa mai departe, şi de aceea ierburile care sînt bune pentru un bătrîn franciscan, nu sînt bune şi pentru un tînăr benedictin.

În timpul cît am stat împreună nu am avut prilejul să ducem o viaţă prea ordonată; chiar şi în abaţie vegheam noaptea iar ziua cădeam de oboseală, şi nu luam parte cum trebuie nici la slujbele religioase. Cu toate acestea rareori rămînea treaz după *completa*, şi avea obiceiuri cu măsură. Uneori, cum s-a întîmplat la abaţie, îşi petrecea toată ziua preumblîndu-se prin grădină, cercetînd plantele de parcă ar fi fost crizopaze sau smaralde, şi l-am văzut învîrtindu-se pe la cripta tezaurului, privind o casetă bătută cu smaralde şi crizopaze de parcă ar fi fost o tufă de ciumăfaie. Alteori stătea o zi întreagă în sala mare a bibliotecii răsfoind un manuscris de parcă n-ar fi căutat altceva decît plăcerea lui (cînd în jurul nostru se înmulţeau cadavrele călugărilor ucişi în mod îngrozitor). Într-o zi l-am găsit plimbîndu-se în grădină fără nici un motiv vizibil, ca şi cum nu ar fi trebuit să dea socoteala lui Dumnezeu de faptele sale. La seminar mă învăţaseră un cu totul alt fel de a-mi împărţi timpul, şi i-am spus-o. El a spus că frumuseţea cosmosului este dată nu numai de unitatea în varietate, ci şi de varietatea în unitate. Mi s-a părut un răspuns dictat de o practică lipsită de instrucţiune, dar am învăţat, după aceea, că oamenii de pe meleagurile lui definesc adesea lucrurile în chipuri în care pare că forţa de iluminare a minţii are un rol din cale afară de mic.

În perioada pe care am petrecut-o în abaţie, i-am văzut întotdeauna mîinile acoperite de praful cărţilor, de aurul miniaturilor încă ude, de substanţele gălbui pe care le atinsese în spitalul lui Severino. Părea că nu putea gîndi decît cu mîinile, lucru care, pe vremea aceea, îmi părea mai potrivit cu un mecanic (şi fusesem învăţat că mecanicul este *moechus* şi comite adulter faţă de viaţa intelectuală cu care ar trebui să se unească într-un neîntinat matrimoniu); dar şi atunci cînd mîinile sale atingeau lucruri foarte delicate, precum anumite codice cu miniaturile neuscate încă, sau pagini mîncate de vreme şi sfărîmicioase ca azima, poseda, cum mi s-a părut, o nemaipomenită delicateţe de-a apuca cu degetele, aceeaşi pe care o folosea cînd umbla cu maşinile lui. Voi spune, deci, că omul acesta ciudat ducea cu el, în sacul lui de călătorie, instrumente pe care nu le mai văzusem niciodată pînă atunci, şi pe care el le numea minunatele lui maşini. Maşinile, spunea, sînt rezultat al artei, care este maimuţa naturii, şi din ea reproduc nu formele ci însăşi operaţia. Astfel mi-a explicat minunile orologiului, a astrolabului şi a magnetului. Dar la început m-am temut că este vorba de vrăjitorie, şi m-am prefăcut că dorm în unele nopţi senine în care el se punea (cu un ciudat triunghi în mînă) să cerceteze stelele. Franciscanii pe care-i cunoscusem în Italia şi în ţara mea erau oameni simpli, adesea fără ştiinţă de carte, dar el m-a uluit cu înţelepciunea lui. El însă mi-a spus, zîmbind, că franciscanii din insulele lor erau altfel făcuţi: « Ruggiero Bacone — spunea el despre Roger Bacon —, pe care eu îl venerez ca pe un maestru, ne-a învăţat că planul divin se va folosi într-o zi de ştiinţa maşinilor, care este magie naturală şi sfîntă. Şi într-o zi, folosind forţa naturii, se vor putea făuri instrumente de navigaţie care vor face ca navele să meargă doar cu un singur *homine regente*, şi mult mai iute decît cele mînate de vele sau de vîsle; şi vor fi care « *ut sino animale moventur cum impetu inaestimabili, et instrumenta volandi et homo sedens in medio instrumentis revolvens aliquod ingenium per quod alae artificialiter composita aerum verberent, et modum avis volantis* ». Şi instrumente foarte mici care să indice greutăţi nesfîrşite şi vehicule care să ne îngăduie să umblăm pe fundul mării. »

Cînd l-am întrebat unde erau aceste maşini, mi-a spus că ele fuseseră făcute în antichitate, şi unele chiar în timpurile noastre. « În afara instrumentului pentru zburat, pe care nu l-am văzut şi nici nu cunosc pe cineva care să-l fi văzut, dar cunosc un înţelept care l-a gîndit. Şi se pot face poduri care să treacă peste fluvii fără stîlpi sau altă susţinere, şi alte maşini neauzite. Dar nu trebuie să te necăjeşti dacă nu există încă, pentru că nu înseamnă că nu vor fi. Şi eu îţi spun că Dumnezeu vrea ca ele să fie, şi desigur sînt în mintea lui, chiar dacă prietenul meu din Occam neagă că ideile există în felul acesta, şi nu pentru că putem să ne înstăpînim asupra divinei naturi ci tocmai pentru că nu-i putem pune nici o limită. » Nu a fost aceasta singura propoziţiune contradictorie pe care l-am auzit rostind-o, dar şi acum, cînd sînt bătrîn, şi mai înţelept decît atunci, nu am înţeles în întregime cum putea să aibă el atîta încredere în prietenul său Occam şi să jure, în acelaşi timp, pe cuvintele lui Bacon, cum obişnuia el să facă. Este totuşi adevărat că acelea erau timpuri întunecate în care un om înţelept trebuia să gîndească la lucruri care erau în contradicţie între ele.

Iată, am spus despre fratele Guglielmo lucruri poate fără rost, adunînd oarecum de la început impresiile desperecheate pe care le-am avut atunci despre el. Cine a fost el, ce a făcut, vei putea deduce, mai bine, bunul meu cititor, din toate cîte le-a făcut în zilele pe care le-am petrecut în abaţie. Şi nici nu ţi-am făgăduit o descriere completă, ci o înşiruire de fapte (asta da) uluitoare şi cumplite.

Cunoscîndu-l astfel zi de zi pe maestrul meu, şi petrecînd lungile ore de umblat în foarte lungi discuţii despre care, după caz, voi vorbi treptat-treptat, am ajuns la poalele muntelui pe care se ridica abaţia. Şi iată că acum, cum făceam noi atunci, povestea mea se apropia de ea, şi fie ca mîna mea să nu tremure în încercarea de a spune ce s-a întîmplat după aceea.

@Asociatia ziaristilor independenti din Romania

ZIUA ÎNTÎI

Prima
În care se ajunge la picioarele abației și Guglielmo dă dovadă de mare istețime

Era o frumoasă dimineață de la sfîrșitul lui noiembrie. Noaptea ninsese puțin, iar pămîntul era acoperit de un strat proaspăt de zăpadă, nu mai gros de trei degete. Pe întuneric, imediat după *laudi*, ascultasem slujba într-un tîrgușor din vale. Apoi o pornisem la drum spre munte, la răsăritul soarelui.

Cum ne cățăram pe cărăruia pieptișă care șerpuia în jurul muntelui, am văzut abația. Nu m-au uimit la ea zidurile care o încingeau din toate părțile, asemenea altora pe care le-am văzut în întreaga lume creștină, ci construcția masivă, despre care apoi am aflat că era Edificiul. Era aceasta o clădire octogonală care de departe părea un tetragon (figură desăvîrșită, care exprimă temeinicia și invincibilitatea Orașului lui Dumnezeu) ale cărui laturi de miazăzi se ridicau pe platoul abației, în timp ce laturile de miazănoapte păreau să crească din înseși poalele muntelui, pe care se înălțau drept în sus. Spun că în anumite locuri, de jos, părea că stînca se prelungește spre cer în culori și materiale care se contopeau, și devenea la un anumit punct donjon și turn principal (operă a unor uriași care cunoșteau la fel de bine și pămîntul și cerul). Trei rînduri de ferestre dezvăluiau ritmul triplu al supraetajării sale, așa încît ceea ce din punct de vedere fizic era pătrat pe pămînt, din punct de vedere spiritual era triunghiular în cer. Apropiindu-ne și mai mult, am înțeles că forma cvadrangulară dădea naștere, la fiecare dintre unghiurile sale, unui turn heptagonal, cinci dintre laturile căruia se întindeau în afară — patru deci dintre cele opt laturi ale octogonului mai mare dînd naștere la patru heptagoane mai mici, care în afară se arătau ca niște pentagoane. Și nu puteai să nu vezi admirabila armonie a atîtor numere sfinte, fiecare din el scoțînd la iveală un foarte adînc înțeles spiritual. Opt, numărul desăvîrșirii fiecărui tetragon; patru, numărul evangheliilor; cinci, numărul părților din care e alcătuită lumea; șapte, numărul darurilor duhului sfînt. Ca formă și construcție Edificiul aducea cu ceea ce văzusem puțin mai tîrziu în partea de miazăzi a peninsulei: Castel Ursino sau Castel dal Monte, dar prin poziția sa de neajuns era mai înspăimîntător decît acela, și în stare să umple de spaimă pe călătorul care s-ar fi apropiat încet-încet de el. Și noroc că, fiind o foarte luminoasă dimineață de iarnă, construcția nu mi-a apărut așa cum se vede în zilele de furtună.

Oricum, nu voi spune că ea te-ar face să nutrești sentimente de bucurie. Mie mi-a provocat spaimă, și o neliniște dintre cele mai ciudate. Dumnezeu știe că nu erau închipuiri ale minții mele necoapte, și că interpretam drept neîndoielnice prezicerile așternute pe piatră din ziua cînd uriașii au pus acolo mîna, și înainte ca amăgita voință a călugărilor să fi îndrăznit s-o consacre spre a fi păstrătoare a cuvîntului Domnului.

În vreme ce măgărușii noștri șchiopătau la ultima cotitură a muntelui, acolo unde drumul principal se desfăcea în trei, dînd naștere la două poteci laterale, maestrul meu s-a oprit pentru o vreme, privind în jur pe marginile drumului, și pe drum, și deasupra drumului, unde un șir de pini păstrîndu-și verdeața alcătuiau, pe o scurtă bucată de loc, un acoperiș natural, încărunțit de zăpadă.

— Abație bogată, a spus. Abatelui îi place să arate bine cînd se ivește ocazia să apară în public.

Obișnuit cum eram să-l aud făcînd cele mai ciudate observații, nu l-am întrebat nimic. Și pentru că, după o altă bucată de drum, am auzit niște zgomote și la o cotitură a apărut un grup însuflețit de călugări și de servitori. Unul dintre ei, de cum ne-a văzut, a venit în întîmpinarea noastră, grăind cu multă bună-cuviință:

— Bine ați venit, domnule, și să nu vă mirați dacă-mi închipui cine sînteți, întrucît am fost încunoștiintat de venirea domniei voastre. Eu sînt Remigio din Varagine, chelarul mănăstirii. Și dacă domnia voastră sînteți, după cum cred, fratele Guglielmo din Bascavilla, Abatele trebuie să fie înștiințat. Tu, a poruncit el unuia dintre oamenii lui, urcă să dai de știre că oaspetele nostru are să intre în incintă.

— Îți mulțumesc, domnule chelar, a răspuns cu dragă inimă maestrul meu, și apreciez cu atît mai mult curtenia domniei tale, cu cît a trebuit, să ca mă saluți pe mine, să vă întrerupeți urmărirea. Dar fii liniștit, calul a trecut pe-aici și s-a îndreptat spre poteca din dreapta. Nu va putea merge prea departe pentru că,de cum va ajunge la depozitul de fîn, va trebui să se oprească. E prea deștept ca s-o ia la goană prin locurile astea prăpăstioase.

— Cînd l-ați văzut? a întrebat chelarul.

— Ba nu l-am văzut deloc, nu-i așa Adso? a spus Guglielmo, întorcîndu-se spre mine bine-dispus. Dar dacă-l căutați pe Brunello, calul nu poate să fie decît acolo unde v-am spus.

Chelaru a rămas încurcat. S-a uitat la Guglielmo, apoi la potecă și în sfîrșit a întrebat:

— Brunello? Cum de știți?

— Ei, haide, a spus Guglielmo, e clar că-l căutați pe Brunello, calul preferat al Abateleui, cel mai bun alergător de galop din grajdul dumneavoastră, cu părul negru, înalt de cinci picioare, cu coada bogată, cu copita mică și rotundă, dar cu un galop foarte regulat; cap mic, urechi ascuțite, dar ochi mari. A luat-o spre dreapta îți spun eu, și grăbiți-vă, oricum.

Chelarul a avut un moment de ezitare, apoi a făcut un semn oamenilor lui și au pornit-o grăbit spre poteca din dreapta, în vreme ce măgarii noștri o porneau din nou la urcuș. În timp ce mă pregăteam să-i pun întrebări lui Guglielmo, pentru că mă rodea curiozitatea, el mi-a făcut semn să aștept; și într-adevăr, după cîteva minute, am auzit strigăte de bucurie, și la cotitura potecii au apărut din nou călugării și servitorii, aducînd calul de căpăstru. Au trecut pe lîngă noi continuînd să ne privească destul de zăpăciți, și ne-au luat-o înainte mergînd spre abație. Cred că și Guglielmo călărea ceva mai încet, ca să le îngăduie să povestească ce se întîmplase. De fapt avusesem putința să-mi dau seama că maestrul meu, în totul și cu totul om de virtuți dintre cele mai alese, se lăsa stăpînit de viciul vanității cînd era vorba de a dovedi ascuțimea minții sale și, prețuindu-și înzestrările de rafinată diplomație, am înțeles că vrea să ajungă la destinație precedat de o temeinică faimă de om înțelept.

— Și acum, spuneți-mi, n-am mai putut eu să mă țin în cele din urmă, cum ați făcut să știți?

— Bunul meu Adso, a spus maestrul. Tot timpul drumului te învăț cum să recunoști urmele cu care lumea ne vorbește ca o mare carte. Alain de Lille, sau, cum îi spun pe-aici, Alano delle Isole, spune că:

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

și se gîndea la nesecătuita rezervă de simboluri cu care Dumnezeu, prin creaturile sale, ne vorbește despre viața veșnică. Dar universul este și mai grăitor decît gîndea Alano, și nu vorbește numai despre lucrurile ultime (în care caz o face întotdeauna în chip nedeslușit) ci și despre cele foarte apropiate, și în asta este din cale afară de deslușit. Aici mă rușinez că trebuie să-ți repet ceea ce ar trebui să știi. La despărțirea celor trei drumuri, pe zăpada încă proaspătă, se desenau cu multă precizie, urmele unor copite de cal, ce se îndreptau spre poteca din stînga noastră. La o frumoasă și măsurată distanță unul de altul, semnele acelea spuneau despre copită că era mică și rotundă, iar galopul de o mare regularitate — ceea ce m-a făcut să deduc natura calului și faptul că el nu alerga dezordonat, cum face un animal nărăvaș. Acolo unde pinii alcătuiau un fel de acoperiș natural, unele ramuri fuseseră rupte de curînd, tocmai la înălțimea de cinci picioare. Unul dintre tufișurile de mure, pe-acolo pe unde calul trebuie să fi cotit ca s-o apuce pe poteca din dreapta lui, pe cînd își mișca plin de mîndrie coada, mai păstra încă printre crenguțele lui ascuțite fire lungi de păr foarte negru. . . În sfîrșit n-o să-mi spui că nu știi că poteca aceea duce la depozitul de fîn, pentru că urcînd la cotitura de jos, am văzut murdăriile și resturile căzînd drept la picioarele turnului de miazăzi, murdărind zăpada; și, așa cum era făcută despărțirea drumurilor, poteca nu putea să ducă decît în direcția aceea.

— Bine, am spus, dar capul mic, urechile ascuțite, ochii mari. . .?

— Nu știu dacă le are așa, dar o știu că frații călugări o cred cu hotărîre. Isidor din Sevilla spunea că frumusețea unui cal cere *«ut sit exiguum caput, et siccum prope ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, ungularum soliditate fixa rotunditas»*. Dacă acest cal, a cărui trecere am argumentat-o, nu ar fi fost cu adevărat cel mai bun din grajd, nu s-ar explica de ce în urmărirea lui au pornit nu numai grăjdarii, dar s-a deranjat chiar și chelarul. Și pe un călugăr care prețuiește atît de mult un cal excelent, mai presus decît formele naturale, nu putem să nu-l vedem decît așa cum ne-a fost descris de către *auctoritatis*, deci ca un, și aici a zîmbit răutăcios spre mine, foarte învățat benedictin.

— Mă rog, am spus, dar de ce Brunello?

— Fie ca Sfîntul Duh să-ți pună mai multă minte în scăfîrlie decît ai, fiul meu! a exclamat maestrul. Ce alt nume să-i fi dat, dacă și marele Buridan care, în preajma numirii sale ca rector la Paris, cînd a trebuit să vorbească despre un cal frumos, n-a găsit un nume mai firesc?

Așa era maestrul meu. Nu numai că știa să citească în marea carte a naturii, ci și în felul cum citeau călugării cărțile scripturii, și gîndeau prin ele. Înzestrare care, cum vom vedea, trebuia să se dovedească de mare folos în zilele care aveau să vină. De altfel, lămuririle sale mi s-au părut atunci atît de firești, că umilința de-a nu le fi găsit și singur a fost întrecută doar de mîndria de a fi părtaș la toate acestea, și aproape că m-am felicitat pentru ascuțimea minții mele. Atît de mare e puterea adevărului care, ca și binele, se răspîndește de la sine. Și lăudat fie numele sfînt al Domnului Nostru Isus Christos pentru această mununată revelație pe care am avut-o.

Dar să reiau firul, sau povestea mea, pentru că acest călugăr în vîrstă zăbovește prea mult în *marginalia*. Spun deci că am ajuns la marele portal al abației, și în prag ședea Abatele, urmat de doi novici care purtau un vas de aur plin cu apă. Și cum ne-am dat jos de pe măgarii noștri, el a spălat mîinile lui Guglielmo, apoi l-a îmbrățișat, sărutîndu-l pe gură și dîndu-i sfînta binecuvîntare, în vreme ce chelarul se îngrijea de mine.

— Mulțumesc Abbone, a spus Guglielmo, căci mare e bucuria mea să pun piciorul în mănăstirea măreției tale, a cărei faimă a trecut munții aceștia. Vin ca peregrin în numele Domnului, și pentru asta m-ai onorat. Dar vin și în numele domnului nostru de pe acest pămînt, cum îți va spune scrisoarea pe care ți-o încredințez, și îți mulțumesc în numele lui pentru onoare ce-mi faci.

Abatele a luat scrisoarea cu pecețile imperiale și a spus că, oricum, venirea lui Guglielmo fusese precedată de alte misive ale confraților lui (de altfel, mi-am spus eu cu oarecare mîndrie, e greu să-l iei pe nepregătite pe un abate benedictin), apoi l-a rugat pe chelar să ne însoțească la odăile noastre, în vreme ce grăjdarii ne luau măgarii ce-i călăriserăm. Abatele ne-a făgăduit să ne viziteze mai tîrziu, cînd ne-om recăpăta puțin puterile, și am intrat în curtea cea mare, unde clădirile abației se întindeau de-a lungul întregului platou care tăia o dulce platformă — sau podiș — în vîrful muntelui.

Despre felul cum era alcătuită abația voi avea de mai multe ori prilejul să vorbesc, și mai cu amănunțime. Dincolo de portal (care era singura deschizătură în zidurile de împrejmuire) pornea un drum lat, mărginit de copaci, care ducea la biserica abației. În stînga drumului se întindeau, pe o suprafață întinsă, grădini de zarzavat și, cum am aflat după aceea, grădina botanică, în jurul a două clădiri, baia și spitalul, și grădina ierburilor de leac, care mărgineau curba zidurilor. În fund, la stînga bisericii, se înălța Edificiul, despărțit de biserică printr-o esplanadă acoperită de morminte. Portalul de miazănoapte al bisericii dădea spre turnul de miazăzi al Edificiului, care arăta, drept în fața vizitatorului, turnul de apus, așa încît la stînga se lega de ziduri și cobora, numai turnuri, spre hăul asupra căruia se întindea turnul de miazănoapte, care se vedea pieziș. În dreapta bisericii se întindeau cîteva construcții care ajungeau pînă în spatele ei, desfășurîndu-se și în jurul porticului, unde ședeau călugării: desigur dormitorul, locuința Abatelui și locul de primire al peregrinilor, către care am fost îndreptați și la care am ajuns străbătînd o grădină frumoasă. Pe latura dreaptă, dincolo de esplanada întinsă, de-a lungul zidurilor de miazăzi și mergînd mai departe, spre răsărit, în spatele bisericii, o grămadă de clădiri pentru slujitori, grajduri, mori, teascuri, hambare și pivnițe, și ceea ce mi s-a părut a fi casa novivilor. Netezimea pămîntului, ușor arcuit, a îngăduit vechilor constructori ai acelui loc sfînt să se supună regulilor de orientare, mai mult decît ar fi putut s-o ceară Onorius Augustoduniense sau Guglielmo Durando. După poziția soarelui la acea oră a zilei, mi-am dat seama că portalul dădea exact spre apus, încît corul și altarul să fie întoarse spre răsărit; și soarele putea dis-de-dimineață să răsară și să-i trezească numaidecît pe călugării din dormitor și animalele din grajduri. Nu am văzut abație mai frumoasă și mai minunat așezată, chiar dacă după aceea am cunoscut San Gallo, și Cluny, și Fontenay și încă altele, poate mai mari, dar mai stîngaci proporționate. Spre deosebire de altele, aceasta se deosebea prin clădirea de nemăsurat a Edificiului. Nu aveam cunoștințele unui meșter zidar, dar mi-am dat numaidecît seama că acesta era mult mai străvechi decît construcțiile din jurul lui, născut poate pentru alte scopuri, și că tot restul abației fusese adăugat jur împrejur, cu multă vreme mai tîrziu, dar în așa chip încît orientarea marii construcții să se potrivească cu aceea a bisericii, sau aceasta să i se potrivească ei. Întrucît arhitectura este, dintre toate artele, cea care caută cu mai multă cutezanță să repete în ritmul ei ordinea universului, pe care cei vechi îl numeau *kosmos*, adică împodobit, deoarece este asemenea unui animal la care strălucește desăvîrșirea și echilibrul tuturor membrelor sale. Și lăudat fie Atoatefăcătorul care, după cum spune Augustin, a așezat toate lucrurile în număr, greutate și măsură.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ZIUA ÎNTÎI

Terția

În care Guglielmo are o discuție plină de învățăminte cu Abatele

Chelarul era un bărbat gras și cu aspect vulgar dar voios, cărunt dar încă zdravăn, mic dar iute. Ne-a călăuzit la chiliile noastre, în casa peregrinilor. Sau mai bine zis ne-a călăuzit la chilia hărăzită maestrului meu, făgăduindu-mi că, pentru ziua următoare, avea să elibereze una și pentru mine, întrucît, deși novice, eram oaspetele lor, și deci trebuia să fiu tratat cu toată cinstea. În noaptea aceea puteam să dorm într-o nișă lungă și adîncă, ce se deschidea în peretele chiliei, în care avea să dea poruncă să se aștearnă paie proaspete. Lucru care, a adăugat, se făcea uneori pentru slujitorii vreunui senior care dorea să fie păzit în timp ce dormea.

Apoi călugării ne-au adus vin, brînză, măsline și niște delicioși struguri stafidiți, și ne-au lăsat să ne refacem puterile. Am mîncat și am băut cu multă poftă. Maestrul meu nu avea obiceiurile austere ale benedictinilor, și nu-i plăcea să mănînce în tăcere. De altfel, vorbea întotdeauna despre lucruri atît de plăcute și de înțelepte, încît părea că este un călugăr care citește viețile sfinților.

În ziua aceea am putut să nu-l mai întreb despre povestea cu calul.

— Totuși, am spus, cînd domnia voastră ați deslușit urmele pe zăpadă și pe crengi, nu-l cunoșteați încă pe Brunello. Într-un anumit fel urmele acelea ne vorbeau despre toți caii, sau cel puțin despre toți caii de soiul acela. Nu trebuie, să spunem că, deci, cartea naturii ne vorbește doar prin esențe, cum ne învață mulți teologi de seamă?

— Nu este chiar așa, dragă Adso, mi-a spus maestrul. Desigur felul acela de urme îmi exprimau, dacă vrei, calul ca *verbum mentis*, și mi l-ar fi exprimat oriunde l-aș fi găsit. Dar urma în acel loc și în acea oră a zilei îmi spunea că cel puțin unul dintre toți caii posibili trecuse pe acolo. Astfel eu mă aflam la jumătatea drumului dintre însușirea conceptului de cal și cunoașterea unui cal individual. Și, oricum, ceea ce cunoșteam eu despre calul universal îmi era amintit de urmă, care era deosebită. Aș putea spune că în momentul acela eu eram prins între caracterul deosebit al urmei și ignoranța mea, care căpăta forma atît de diafană a unei idei universale. Dacă tu vezi ceva de departe și nu înțelegi ce este, te mulțumești să-l definești ca pe un corp desfășurat în spațiu. Cînd se va fi apropiat de tine, atunci îl vei numi animal, chiar dacă nu știi încă dacă este un cal sau un măgar. Și, în sfîrșit, cînd el va fi și mai aproape, vei putea spune că e un cal, chiar dacă nu știi încă dacă e Brunello sau Favello. Și doar cînd vei fi la distanța cea mai potrivită, vei vedea că e Brunello (sau acel cal și nu altul, oricum ai hotărî tu să-l numești). Și aceea va fi cunoașterea deplină, intuiția particularului. Așa și eu, acum o oră, eram gata să mă aștept la toți caii, dar nu din pricina bogăției intelectului meu, ci din pricina sărăciei intuiției mele. Și foamea intelectului meu a fost săturată numai cînd am văzut un anume cal, pe care călugării îl duceau de căpăstru. Numai atunci am știut cu adevărat că raționamentul meu de la început m-a condus pînă aproape de adevăr. Astfel ideile, pe care le foloseam la început pentru a-mi reprezenta un cal pe care nu-l văzusem încă, erau doar semne, precum erau semne ale ideii de cal urmele copitelor pe zăpadă: și se folosesc semne și semne ale semnelor numai cînd ne sînt de lipsă lucrurile.

Alteori îl auzisem vorbind cu multă îndoială despre ideile universale și cu mare prețuire pentru lucrurile individuale, și chiar și după aceea mi s-a părut că înclinarea aceea îi venea fie de la sîngele lui de britanic, fie de la cinul lui de franciscan. Dar în ziua aceea nu aveam destulă putere ca să țin piept discuțiilor teologice; așa că m-am ghemuit în spațiul care îmi fusese dat, m-am acoperit cu o pătură și am căzut într-un somn adînc.

Cine ar fi intrat m-ar fi luat drept un balot. Și desigur că așa a făcut Abatele, cînd a venit să-l vadă pe Guglielmo, pe la orele *tertia*. Astfel am putut eu asculta prima lor discuție. Și fără vreo răutate, pentru că a mă arăta dintr-o dată oaspetelui, ar fi fost mai lipsit de rușine decît să mă ascund, cum am făcut, cu umilință.

A venit, așa dar, Abbone. Și-a cerut iertare pentru că venise, a repetat urarea de bun-venit și a spus că trebuie să vorbească cu Guglielmo între patru ochi, despre un lucru neplăcut.

A început prin a-l felicita de priceperea cu care se purtase în povestea cu calul, și l-a întrebat cum de știuse să dea amănunte atît de sigure despre un animal pe care nu-l văzuse niciodată. Guglielmo i-a lămurit pe scurt, și cu indiferență, calea pe care o urmase, și Abatele s-a bucurat mult pentru ascuțimea minții lui. A spus că nici nu s-ar fi așteptat la altceva de la un om căruia îi merge vestea pentru marea lui înțelepciune. I-a spus că primise o scrisoare de la abatele din Farfa, care-i vorbea nu numai despre însărcinarea încredințată lui Guglielmo de către împărat (despre care avea să discute apoi în zilele următoare), dar îi spunea și că în Englitera și în Italia maestrul meu mai fusese inchizitor în unele procese, în care se remarcase prin iscusința sa, îngemănată însă cu o mare omenie.

— M-am bucurat mult cînd am aflat, a adăugat Abatele, că în numeroase cazuri domnia ta s-a declarat pentru nevinovăția acuzatului. Cred, și mai cu precădere în zilele acestea atît de triste, în prezența neîntreruptă a răului în treburile omenești, și s-a uitat în jur, abia observat, ca și cum dușmanul s-ar fi învîrtit între pereții aceia, dar cred și că de multe ori necuratul lucrează prin cauze secunde. Și știu că poate să-și împingă victimele să facă în așa fel răul încât vinovăția să cadă asupra unuia drept, bucurîndu-se de faptul că cel drept poate să fie ars în locul celui posedat de el. Adesea inchizitorii, ca să dea dovadă de siguranță, smulg cu orice preț o mărturisire de la acuzat, gîndind că bun inchizitor nu este decît acela care încheie procesul găsind un țap ispășitor. . .

— Și un inchizitor poate fi mînat de diavol, a spus Guglielmo.

— Este posibil, a încuviințat Abatele cu multă precauție, deoarece vrerile Domnului sînt de necercetat, dar nu eu voi fi cel care să arunce umbra bănuielii asupra unor oameni atît de înzestrați. Sau asupra domniei tale, care ești unul dintre ei, și de care am mare nevoie. S-a întîmplat în abația noastră ceva care cere luare aminte și sfatul unui om profund și prudent, cum ești domnia ta. Profund, pentru a descoperi și prudent, dacă e cazul, pentru a acoperi. Adesea, deci, este neapărat nevoie să dovedești vina unor oameni care ar trebui să strălucească prin sfințenia lor, dar asa încît să poți elimina cauza răului fără ca vinovatul să fie expus disprețului public. Dacă un păstor greșește, trebuie să fie separat de ceilalți păstori, dar e o nenorocire dacă oile încep să nu mai aibă încredere în păstori.

— Înțeleg, a spus Guglielmo.

Avusesem prilejul să constat că, atunci cînd se exprima în felul acela atît de grăbit și de îngrijit, ascundea, de obicei, cu bunăcreștere, dezacordul și încurcătura din inima lui.

— Pentru aceasta, a continuat Abatele, socotesc că orice caz care privește păcatul unui păstor nu poate fi încredințat decît unor oameni ca domnia ta, care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu numai că știe să deosebească binele de rău, dar și ceea ce este potrivit de ceea ce nu este. Îmi place cînd mă gîndesc că domnia ta a condamnat numai cînd . . .

— . . . acuzații se făceau vinovați de acte criminale, de otrăviri, de coruperea unor copii inocenți și de alte blestemății: gura mea nu cutează să le rostească numele.

— . . . că a condamnat numai cînd, a continuat Abatele fără să țină seama de întrerupere, prezența demonului era atît de evidentă tuturor încît nu se puteau lua alte măsuri, fără ca indulgența să fie mai scandaloasă decît delictul.

— Cînd am recunoscut pe cineva vinovat, a precizat Guglielmo, acesta săvîrșise cu adevărat crime de așa natură încît puteam să-l încredințez, cu sufletul împăcat, brețului secular.

Abatele a avut o clipă de nesiguranță.

— Pentru ce, a întrebat, stărui să vorbești despre acțiuni criminale, fără să te pronunți asupra cauzei lor diavolești?

— Pentru că a discuta despre cauze și despre efecte este un lucru din cale afară de anevoios, și în această privință cred că singurul judecător poate să fie numai Dumnezeu. Noi și așa ne ostenim mult să stabilim o legătură între un efect atît de evident ca un copac ars și fulgerul care l-a aprins, încît a scoate la iveală înlănțuiri adesea foarte bogate între cauze și efecte, mi se pare o nebunie tot atît de mare ca și a construi un turn care să ajungă pînă la cer.

— Doctorul din Aquino, a sugerat Abatele, nu s-a temut să demonstreze, doar cu puterea rațiunii, existența Preaînaltului, urcînd din cauză în cauză pînă la cea dintîi cauză fără de cauză.

— Cine sînt eu, a spus cu umilință Guglielmo, ca să mă împotrivesc doctorului din Aquino? Mai ales că dovada pe care a făcut-o despre existența lui Dumnezeu este sprijinită de atîtea alte mărturii care întăresc căile pe care a mers el. Dumnezeu ne vorbește în adîncul sufletului nostru, cum știa dinainte Augustin, și domnia ta, Abbone, ai fi cîntat laude întru slava Domnului și a evidenței prezenței lui, chiar dacă Toma nu și-ar fi. . . S-a oprit și a adăugat: Așa îmi închipui.

— Oh, desigur, s-a grăbit să-i dea dreptate Abatele, și maestrul meu a întrerupt în chipul acesta atît de frumos o discuție de școală care se vedea limpede că nu-i prea plăcea.

Apoi a vorbit mai departe:

— Să ne întoarcem la procese. Vezi, domnia ta, un om, să zicem, a fost omorît cu otravă. Acesta este un dat al experienței. Este cu putință, deci, ca eu să-mi închipui, în fața unor semne de netăgăduit, că autorul otrăvirii să fie un alt om. Pe baza unor înlănțuiri de cauze atît de simple, mintea mea poate să acționeze cu încredere deplină în puterea sa. Dar cum pot eu complica legătura, închipuindu-mi că în împlinirea faptei ticăloase se află și o altă intervenție, de data asta nu omenească, ci drăcească? Nu spun că nu e cu putință ca și diavolul să-și arate trecerea prin semne precise, cum a făcut și Brunello, calul domniei tale. Dar de ce trebuie să caut aceste probe? Nu este deajuns să știu că vinovatul este omul acela, și să-l dau pe seama brațului secular? În orice caz pedeapsa lui va fi moartea, Dumnezeu să-l ierte.

— Dar am auzit că într-un proces care a avut loc la Kilkenny acum trei ani, în care niște persoane au fost acuzate că au comis delicte nerușinate, domnia ta nu ai negat intervenția diavolului, de îndată ce vinovații au fost dovediți.

— Dar nici n-am afirmat-o deschis. Nici n-am negat-o, e adevărat. Cine sînt eu să dau verdicte despre calea diavolului, mai ales, a adăugat, și părea că dorește să stăruie asupra acestui motiv, în cazul în care cei ce au început procesul acesta inchizitorial, episcopul, magistrații și tot poporul, poate chiar și acuzații înșiși, doreau într-adevăr să se dovedească prezența diavolului? Iată, poate că singura dovadă a prezenței diavolului era înflăcărarea cu care toți doreau neapărat să-l vadă la treabă.

— Așa dar, domnia ta, a grăit Abbone pe un ton preocupat, îmi spui că în multe procese diavolul nu acționează numai prin vinovat ci poate, și mai ales, prin judecători?

— Oare aș putea eu să fac o asemenea afirmație? a întrebat Guglielmo, și mi-am dat seama că întrebarea era formulată în așa chip încît Abatele să nu poată spune că el putea; și astfel Guglielmo a profitat de tăcerea lui pentru a schimba cursul discuției lor: Dar de fapt e vorba de lucruri de mult trecute. Am părăsit acea nobilă activitate, și dacă am făcut-o e pentru că așa a fost vrerea Domnului. . .

— Fără îndoială, a încuviințat Abatele.

— . . . și acum, a continuat Guglielmo, mă ocup de alte treburi delicate. Și aș dori să mă ocup și de ceea ce te frămîntă, dacă domnia ta o să-mi spui despre ce e vorba.

Mi s-a părut că Abatele era mulțumit că a luat sfîrșit conversația aceea, ca să se poată întoarce la problema lui. A început, așa dar, să povestească, cu multă băgare de seamă la alegerea cuvintelor și cu largi perifraze, despre o întîmplare neobișnuită care se petrecuse cu cîteva zile mai înainte, și care pricinuise multă tulburare în rîndul călugărilor. Și a spus că-i vorbea lui Guglielmo pentru că, știindu-l mare cunoscător și al sufletului omenesc și al urmelor pe care le lasă diavolul, nădăjduia să poată să-și dedice o parte din timpul său prețios ca să facă lumină într-o enigmă atît de dureroasă. Se întîmplase așa dar că Adelmo din Otranto, un călugăr încă tînăr, dar deja cunoscut ca un mare maestru al miniaturii, și care tocmai împodobea manuscrisele bibliotecii cu imagini de o mare frumusețe, fusese găsit, într-o dimineață, de către un căprar, în fundul rîpei peste care se ridica turnul de răsărit al Edificiului. Întrucît fusese văzut de către ceilalți călugări în cor la *completa*, dar nu mai apăruse la *matutini*, căzuse probabil în orele cele mai întunecoase ale nopții. Noapte foarte viforoasă, în care căzuseră fulgi tăioși ca lama, de păreau mai degrabă grindină, azvîrliți de austrul care sufla nebunește. Înmuiat de zăpada aceea care mai întîi era apoasă și apoi se întărise în țurțuri de gheață, trupul său fusese găsit la picioarele zidului ieșit în afară, zdrobit de stînca de care se izbise. Biată și delicată făptură mortală, Domnul să-l aibă în sfînta lui pază. Din cauza multelor izbituri pe care corpul le suferise în cădere, nu era ușor de spus din care punct anume căzuse; fără îndoială de la una din ferestrele care se deschideau la trei rînduri de caturi pe cele patru laturi ale turnului aflate deasupra prăpastiei.

— Unde ați îngropat sărmanul corp? a întrebat Guglielmo.

— În cimitir, firește, a răspuns Abatele. Poate că l-ați observat, se află în partea de miazănoapte a bisericii, a Edificiului și a grădinii de zarzavat.

— Văd, a spus Guglielmo, și văd că problema domniei tale este următoarea. Dacă nefericitul acela s-ar fi, Doamne ferește, sinucis (pentru că nu ne putem gîndi că a căzut din nebăgare de seamă), a doua zi ați fi găsit una dintre ferestrele acelea deschise, în vreme ce voi le-ați găsit pe toate închise, și fără ca la picioarele vreuneia dintre ele să fi apărut urme de apă.

Abatele era un bărbat, cum am spus, de o mare și diplomatică reținere, dar de data aceasta a avut o mișcare de surprindere care i-a lepădat orice urmă de prestanță care se cuvine la o persoană serioasă și măreață, cum cere Aristotel.

— Cine ți-a spus?

— Mi-ai spus chiar domnia ta, i-a răspuns Guglielmo. Dacă fereastra ar fi fost deschisă, v-ați fi gîndit numaidecît că el s-a aruncat pe ea. După cum am putut

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

constata din afară, e vorba de ferestre mari, cu geamuri opace şi asemenea ferestre nu se deschid de obicei, în clădiri cum e aceasta, la înălţimea unui om. Deci, dacă ar fi fost deschisă, fiind cu neputinţă ca nenorocitul să se fi apropiat de ea şi să-şi piardă echilibrul, nu v-ar fi rămas altceva de făcut decît să vă gîndiţi la o sinucidere. În care caz nu l-ai fi lăsat domnia ta să fie îngropat într-un pămînt sfinţit. Dar deoarece l-aţi îngropat creştineşte, ferestrele trebuie să fi fost închise. Pentru că dacă erau închise, neîntîlnind eu nici măcar în procesele de vrăjitorie un mort recalcitrant căruia Dumnezeu sau diavolul să-i fi îngăduit să se ridice din prăpastie ca să şteargă urmele fărădelegii sale, este evident că presupusul sinucigaş a fost mai degrabă împins, fie de o mînă omenească, fie de o forţă drăcească. Şi domnia ta te întrebi cine să fi putut, nu zic împinge în prăpastie, ci ridica fără voia lui pînă la pervaz, şi eşti îngrijorat pentru că o forţă a răului, naturală sau supranaturală, cum o fi ea, cutreieră acum prin abaţie.

— Aşa e, a spus Abatele, şi nu era limpede dacă încuviinţa cele spuse de Guglielmo, sau îşi dădea dreptate sieşi pentru explicaţiile pe care Guglielmo le dăduse în chip atît de admirabil. Dar cum de-ai ştiut că nu era apă la picioarele nici unei ferestre?

— Pentru că mi-ai spus că bătea austrul, şi apa nu putea să lovească ferestrele care se deschid spre răsărit.

— Nu mi-ai spus destule despre puterea minţii domniei tale, a grăit Abatele. Şi ai dreptate, nu era apă, şi acum ştiu pentru ce. Lucrurile s-au petrecut precum spui. Şi acum înţelegi spaima mea. Şi aşa ar fi fost foarte grav dacă unul dintre călugării mei s-ar fi murdărit cu abominabilul păcat al sinuciderii. Dar am motive să cred că un altul dintre ei s-a murdărit cu un păcat şi mai înspăimîntător. Şi de-ar fi numai asta...

— În primul rînd, de ce unul dintre călugări? În abaţie mai sînt şi multe alte persoane, grăjdari, căprari, servitori...

— Desigur, e o abaţie mică, dar bogată, a încuviinţat cu mîndrie Abatele. O sută cincizeci de slujitori, pentru şaizeci de călugări. Da totul s-a petrecut în Edificiu. Acolo, cum poate că ştii, deja, chiar dacă la primul cat se află şi bucătăriile şi sala de mese, la cele două caturi de deasupra se află *scriptorium-ul* şi biblioteca. După cină Edificiul e închis şi avem o regulă foarte severă care interzice oricui să mai rămînă acolo, a ghicit el întrebarea lui Guglielmo, şi a mai spus imediat, dar se vedea limpede că fără plăcere: fiind vorba, fireşte, şi despre călugări ,dar...

— Dar?

— Dar înlătur cu desăvîrşire, înţelegi?, cu desăvîrşire, bănuiala că vreun servitor să fi avut curajul să intre acolo noaptea. Prin ochii lui a trecut ceva ca un zîmbet dispreţuitor, dar a fost iute ca un fulger, sau ca o stea căzătoare. Să spunem că le-ar fi teamă, ştii, uneori poruncile date celor simpli sînt întărite de cîte o ameninţare, precum prevestirea că aceluia care nu va asculta i se poate întîmpla ceva îngrozitor, şi de la o putere supranaturală. Pe cînd un călugăr...

— Înţeleg.

— Şi nu numai atît, dar un călugăr ar putea avea şi alte motive ca să se aventureze într-un loc interzis, vreau să zic motive... cum să spun?... motivabile, chiar dacă sînt contra ordinului...

Guglielmo şi-a dat seama de stînjeneala Abatelui, şi a pus o întrebare care urmărea poate să abată discuţia pe altă cale, dar care a provocat o stînjeneală cu mult mai mare.

— Vorbind de faptul că ar fi cu putinţă o crimă, domnia ta ai spus « şi de-ar fi numai asta ». Ce voiai să spui?

— Aşa am spus? Păi, da, nu este omorît un om fără un motiv, oricît ar fi el de blestemat. Şi tremur la gîndul blestemăţiei motivelor care să-l fi împins pe un călugăr să-şi ucidă un confrate, De asta am spus aşa.

— Nu de altceva?

— Nu există altceva despre care să-ţi pot spune.

— Vrei să spui că nu există altceva despre care domnia ta să poţi să-mi spui ceva?

— Te rog, frate Guglielmo, dragul meu frate Guglielmo, şi Abatele a accentuat şi frate şi dragul meu.

Guglielmo a roşit puternic şi a meditat:

— *Eris sacerdos in aeternum.*

— Mulţumesc, a spus Abatele.

Oh, Doamne, Dumnezeule, ce mister înspăimîntător au atins în clipa aceea imprudenţii mei superiori, împins unul de teamă, celălalt de curiozitate. Pentru că deşi novice, care pornea atunci la drum spre aflarea misterului sfintei slujiri a Domnului, am înţeles şi eu, biet copilandru, că Abatele ştia ceva ce aflase însă sub pecetea spovedaniei. El trebuie să fi auzit de pe buzele cuiva nişte amănunte nelegiuite care puteau fi legate de nenorocitul sfîrşit al lui Adelmo. Pentru asta poate că îl ruga pe fratele Guglielmo să dea la iveală o taină pe care el o ştia fără s-o poată împărtăşi nimănui, şi ştia că maestrul meu făcea lumină cu puterea judecăţii sale, pe cînd el trebuia să arunce umbra, mînat de înalta îndatorire a milei.

— Bine, a spus atunci Guglilemo, voi putea pune întrebări călugărilor?

— Desigur că vei putea.

— Voi putea să umblu fără oprelişte prin abaţie?

— Îţi dau această îngăduinţă.

— Îmi dai această însărcinare *coram monachos?*

— Chiar în astă seară.

— Voi începe însă chiar azi, înainte de-a afla călugării ce îndatorire mi-ai dat: Şi în afară de asta doream mult, şi asta nu e ultima pricină pentru care treceam pe aici, să vizitez biblioteca voastră, despre care se vorbeşte cu admiraţie în toate abaţiile creştine.

Abatele s-a ridicat aproape brusc, cu figura foarte încordată.

— Poţi umbla prin toată abaţia, am spus. Dar, desigur, nu prin ultimul etaj al Edificiului, în bibliotecă.

— De ce?

— Ar fi trebuit să-ţi explic de la început, şi credeam că o ştii. Domnia ta ştii că biblioteca noastră nu este ca altele...

— Ştiu că are mai multe cărţi decît orice altă bibliotecă creştină. Ştiu că în faţa dulapurilor voastre cele de la Bobbio sau de la Pomposa, de la Clumy sau de la Fleury, par odaia unui copil care abia începe să înveţe literele. Ştiu că cele şase mii de codice cu care se lăuda Novalesa, acum o sută şi ceva de ani, sînt puţine faţă de ale voastre, şi poate că multe din acelea sînt acum aici. Ştiu că abaţia voastră este singura lumină pe care creştinătatea poate s-o pună alături de cele treizeci şi şase de biblioteci din Bagdad, de cele zece mii de codice ale vizirului Ibn al-Alkami, că numărul bibliilor voastre egalează cele două mii patru sute de corane cu care se mîndreşte Cairo, că realitatea dulapurilor voastre este o strălucită adeverire împotriva falnicei legende a necredincioşilor care, acum cîţiva ani, se lăudau (buni prieteni cum sînt cu principele minciunii) că biblioteca din Tripoli are o avere de şase milioane de volume şi stau în ea optezci de mii de comentatori şi două sute de scribi.

— Aşa este, lăudat fie cerul.

— Ştiu că printre călugării care trăiesc printre voi, mulţi vin de la alte abaţii,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

răspîndite prin toată lumea: unii, pentru puțin timp, să copieze manuscrise ce nu se găsesc în altă parte și să le ducă apoi la ei acasă, nu fără să fi adus în schimb alte manuscrise de negăsit, pe care voi să le copiați și să le adăugați la tezaurul vostru; alții, pentru un timp îndelungat, pentru a rămîne uneori pînă la moarte, pentru că numai aici pot găsi operele care să aducă lumină în cercetările lor. Și aveți, așa dar, printre voi germani, daci, francezi, spanioli și greci. Știu că împăratul Frederic, cu mulți ani în urmă, v-a cerut să compilați o carte despre proorocirile lui Merlin, și s-o traduceți apoi în arabă, pentru a o trimite în dar sultanului din Egipt. Știu, în sfîrșt, că o abație acoperită de glorie ca Murbach, în vremurile noastre atît de trise, nu mai are nici un singur copist măcar, că la San Gallo au rămas puțini călugări care mai știu să scrie, că acum în orașe apar corporații și bresle alcătuite din școlari care lucrează pentru universități și că numai abația voastră reînnoiește din zi în zi, ce spun?, va duce la culmi tot mai înalte gloria ordinului vostru...

— «*Monasterium sine libris*, a citat pe gînduri Abatele, *est sicut civitas sine opibus, castrum sine numeris, coquina sine suppellectili, mensa sine cibis, hortus sine herbis, pratum sine floribus, arbor sine foliis*»... Și ordinul nostru, crescînd în jurul celor două porunci, a muncii și a rugăciunii, a fost lumină pentru întreaga lume cunoscută, zăcămînt de știință, mîntuire a unei doctrine antice care amenința să dispară în incendii, jafuri și cutremure, atelier pentru literele noi și propășire pentru cele vechi... Oh, domnia ta știi bine, trăim acum vremuri tare tulburi, și roșesc de rușine să-ți spun că nu cu mulți ani în urmă conciliul de la Viena a trebuit să întărească hotărîrea că fiecare călugăr are datoria să primească ordinele... Cîte din abațiile noastre, care acum două sute de ani erau centru strălucit de măreție și de sfințenie, sînt acum cuibare pentru trîndavi. Ordinul mai e puternic și acum, dar duhoarea orașului dă acum ocol locurilor noastre sfinte, poporul lui Dumnezeu este acum atras spre negustorie și spre luptele de grup, acolo, în marile centre locuite, unde nu poate avea lăcaș duhul sfințeniei, nu numai că se vorbește (căci laicilor nu li se poate cere altceva) dar se și scrie în vulgară, și niciodată nici unul dintre aceste volume nu poate să intre între zidurile noastre, căci în mod fatal devine izvor de erezie. Pentru păcatele oamenilor lumea stă atîrnată pe buza prăpastiei, cuprinsă de prăpastia însăși care prăpastie cheamă. Și mîine, cum voia Honorius, trupurile oamenilor vor fi mai mici decît ale noastre, după cum ale noastre sînt mai mici decît ale celor din vechime. *Mundus senescit.* Dacă acum Domnul a încredințat ordinului nostru o misiune, ea e aceea de a se împotrivi goanei acesteia spre prăpastie, și păstrînd, reînnoind și apărînd tezaurul de înțelepciune pe care părinții noștri ni l-au încredințat. Pronia cerească a poruncit ca guvernarea lumii, care la început era la răsărit, pe măsură ce timpul se apropie să se mute la apus, pentru a ne vesti că sfîrșitul se apropie, întrucît petrecerea lucrurilor a ajuns deja la marginile universului. Dar pînă nu se istovește întru totul mileniul, pînă cînd nu triumfă, chiar și pentru puțină vreme, fiara murdară care este Antichristul, ne revine nouă să apărăm tezaurul lumii creștine, și chiar cuvîntul lui Dumnezeu, pe care el l-a spus proorocilor și apostolilor, pe care preoții îl repetă fără să schimbe nimic la el, pe care școlile au încercat să-l comenteze, chiar dacă astăzi în înseși aceste școli se culcușește șarpele trufiei, al invidiei și al smintelii. În apusul acesta noi sîntem încă făclii și lumină înaltă la orizont. Și atîta vreme cît zidurile acestea vor dăinui, noi vom fi păstrătorii Cuvîntului lui Dumnezeu.

— Amin, a spus Guglielmo cu glas de smerenie. Dar ce legătură au toate acestea cu faptul că nu se poate vizita biblioteca?

— Vezi, frate Guglielmo, pentru a putea realiza opera uriașă și sfîntă care îmbogățește aceste ziduri, și a făcut semn spre corpul Edificiului care se zărea prin fereastra chiliei, tronînd chiar deasupra bisericii abațiale, oameni credincioși au lucrat mai multe secole, după niște legi de fier. Biblioteca a fost ridicată după un plan care a rămas necunoscut tuturor de-a lungul secolelor și pe care nici unul dintre călugări nu este vrednic să-l cunoască. Numai bibliotecarului i s-a dezvăluit această taină, de către bibliotecarul care i-a premers, și îi dezvăluie, cît este în viață, ajutorului de bibliotecar, în așa fel încît moartea să nu-l surprindă, lipsind comunitatea de aflarea acelui lucru. Și buzele amîndurora le sînt pecetluite de taină. Numai bibliotecarul, în afară de faptul că știe, are dreptul să umble prin labirintul cu cărți, singur el știe să le găsească și unde să le pună la loc, numai el răspunde de păstrarea lor. Ceilalți călugări lucrează în *scriptorium* și pot cunoaște catalogul cărților pe care le cuprinde biblioteca. Dar un catalog de titluri spune adesea prea puțin, numai bibliotecarul știe, după așezarea volumului, după gradul în care poate fi sau nu deslușit, ce fel de taine, de adevăruri sau de minciuni închide în el volumul cu pricina. Numai el hotărăște cum, cînd și dacă să-l încredințeze călugărului care îl cere, numai după ce mi-a cerut mie părerea. Deoarece nu toate adevărurile sînt pentru toate urechile, nu toate minciunile pot fi recunoscute ca atare de un suflet credincios, și călugării, în sfîrșit, stau în *scriptorium* ca să ducă la bun-sfîrșit o operă precisă, pentru care trebuie să citească anumite cărți și nu altele, și nu ca să urmărească orice nebunească curiozitate care-i pălește, fie din slăbiciune, fie din trufie, fie din gînduri venite de la necuratul.

— Așa dar în bibliotecă sînt și cărți care conțin minciuni...

— Monștrii există, pentru că fac parte din planul lui Dumnezeu, și chiar și în trăsăturile înspăimîntătoare ale monștrilor se vădește puterea Creatorului. Tot așa există, prin hotărîrea Domnului, și cărțile magilor, kabbalele iudeilor, născocirile poeților păgîni, minciunile necredincioșilor. Și a fost nestrămutată și sfîntă convingerea celor care au voit și sprijinit această abație în secole, că și în cărțile mincinoase poate să se întrezărească, pentru ochii cititorului clarvăzător, o palidă licărire a înțelepciunii dumnezeiești. Și de aceea și pentru ele e adăpost. Și tocmai din această pricină, înțelegi domnia ta, în ea nu poate să pătrundă oricine. Și în afară de asta, a mai spus Abatele, cerîndu-și parcă iertare pentru cît de firav era acest din urmă argument, cartea e o făptură delicată, suferă de frecarea timpului, se teme de rozătoare, de vremea rea, de mîinile nepricepute. Dacă de sute și sute de ani fiecare ar fi putut să se atingă, fără opreliște, de codicele noastre, cea mai mare parte dintre ele nici n-ar mai exista. Așa dar bibliotecarul le apără nu numai de oameni, ci și de natură, și își închină toată viața lui acestei lupte împotriva forței uitării, dușmană a adevărului.

— Și așa nimeni, în afară de două persoane, nu intră în ultimul cat al Edificiului...

Abatele a zîmbit.

— Nimeni nu trebuie. Nimeni nu poate. Nimeni, chiar dacă ar voi, nu ar izbuti. Biblioteca se apără singură, e de nepătruns ca și adevărul pe care-l găzduiește, amăgitoare ca și minciunile pe care le păstrează. Labirint al minții, ea este și un labirint pămîntesc. Poți să intri, dar nu poți să mai ieși. Și spunînd asta aș dori ca domnia ta să te supui regulilor abației.

— Dar domnia ta nu ai negat că Adelmo a putut fi aruncat de la una dintre ferestrele bibliotecii. Și cum pot eu chibzui la moartea lui dacă nu văd locul în care s-ar putea să-și fi avut început povestea morții sale.

— Frate Guglielmo, a spus Abatele pe un ton de împăciuire, un om care l-a descris pe calul meu Brunello fără să-l vadă, și moartea lui Adelmo fără să știe aproape nimic despre ea, nu va întîmpina nici o greutate ca să se gîndească la niște locuri unde nu are voie să intre.

Guglielmo s-a aplecat a închinăciune.
— Domnia ta eşti înţelept şi cînd eşti sever. Cum ţi-e voia.
— Dacă am fost vreodată înţelept, apoi am fost pentru că am ştiut să fiu sever, a răspuns Abatele.
— Un ultim cuvînt, a întrebat Guglielmo, ce-i cu Ubertino?
— E aici. Te aşteaptă. O să-l găseşti în biserică.
— Cînd?
— Întotdeauna, a zîmbit Abatele. Să ştii că, deşi foarte învăţat, nu este un om căruia să-i placă biblioteca. O socoteşte o amăgire a vremii. Stă mai mult în biserică, să mediteze, să se roage. . .
— E bătrîn? a întrebat Guglielmo încurcat.
— De cînd nu l-ai mai văzut?
— De mulţi ani.
— E obosit. Tare desprins de lucrurile de pe lumea aceasta. Are şaizeci şi opt de ani. Dar cred că şi-a păstrat sufletul din tinereţe.
— Am să-l caut numaidecît, mulţumesc.
Abatele l-a întrebat dacă nu voia să se alăture comunităţii pentru masă, după *sexta*. Guglielmo i-a răspuns că abia mîncase şi că ar fi dorit mai bine să-l vadă numaidecît pe Ubertino. Abatele a salutat.
Tocmai ieşea din chilie cînd s-a ridicat din curte un urlet sfîşietor, ca al cuiva hăcuit de moarte, după care au urmat alte gemete, tot atît de înspăimîntătoare.
— Ce s-a întîmplat? a întrebat Guglielmo, zăpăcit.
— Nimic, a spus Abatele zîmbind. Pe vremea aceasta se taie porcii. O treabă pentru porcari. Nu de sîngele acesta trebuie să se ocupe domnia ta.
A ieşit şi a dezminţit faima lui de om care le ştia pe toate. Pentru că a doua zi. . . Dar pune frîu nerăbdării tale, limbă a mea mult prea slobodă. Căci în ziua de care spun, mai înainte de căderea nopţii, s-au mai întîmplat multe lucruri despre care va fi potrivit să amintesc.

ZIUA ÎNTÎI

Sexta

În care Adso admiră portalul bisericii şi Guglielmo îl regăseşte pe Ubertino din Casale

Biserica nu era maiestuoasă ca altele, pe care le-am văzut după aceea la Strassbourg, Chartres, Bamberg şi Paris. Semăna, mai degrabă, cu cele pe care le văzusem în Italia, mai puţin dornice să se ridice ameţitor spre cer, ci sprijinite sănătos pe pămînt, adesea mai mult largi decît înalte; doar că la un prim cat ea purta deasupra, ca un fel de rocă, mai multe creneluri pătrate, şi pe deasupra acestui cat se ridica o a doua clădire care, mai mult decît un turn, era o a doua biserică, bine clădită, avînd un acoperiş ascuţit şi fiind străpunsă de ferestre severe. Biserică abaţială sănătoasă, cum construiau străbunii noştri în Provenţa şi Languedoc, străină de îndrăznelile şi de prea multele broderii cu care a venit stilul modern, şi numai în timpurile mai din urmă, cred, s-a îmbogăţit, deasupra corului, cu o turlă îndrăzneţ ascuţită spre bolta cerească.
Două coloane drepte şi şlefuite stăteau înaintea intrării, care părea la prima vedere un singur arc mare; dar din coloana porneau doi contraforţi care, avînd pe deasupra alţii nenumărate arce, duceau privirea, ca în inima unui hău, către portalul propriu-zis, care se întrezărea în umbră, avînd deasupra un timpan mare, susţinut pe laturi de doi stîlpi, şi la mijloc de un pilastru sculptat, care împărţea intrarea în două deschizături apărate de porţi de stejar întărite cu ferecături. La ora aceea a zilei soarele slab bătea drept în acoperiş şi lumina cădea pieziş pe faţadă, fără să lumineze timpanul; aşa că, după ce am trecut de cele două coloane, ne-am trezit pe neaşteptate sub bolta aproape silvestră a arcadelor care se despărţeau de şirul de coloane mai mici ce întăreau contraforţii. După ce ochii s-au obişnuit în cele din urmă cu penumbra, povestea mută a pietrei aşternute cu imagini, atît de repede grăitoare cum erau vederii şi închipuirii oricui (pentru că *pictura est laicorum literatura*), mi-a fulgerat dintr-o dată privirea [. . .]
Fiinţa care a apărut deodată în spatele nostru părea să fie un călugăr, chiar dacă sutana murdară şi sfîşiată îl făcea să semene mai degrabă cu un vagabond, şi chipul său nu era altfel decît al monştrilor pe care abia-i văzusem pe capiteluri. Nu mi s-a întîmplat în viaţa mea, cum s-a întîmplat în schimb cu mulţi dintre tovarăşii mei, să fiu vizitat de diavol, dar cred că dacă el ar trebui să-mi apară într-o zi, neputincios din hotărîrea Domnului să-şi ascundă întru totul natura sa, chiar cînd ar voi să fie întrutotul asemenea omului, nu ar avea alte trăsături decît cele pe care ni le arăta în clipa aceea interlocutorul meu. Capul ras, dar nu din penitenţă, ci ca urmare întîrziată a cine ştie cărei exeme cleioase, fruntea îngustă, încît dacă ar fi avut păr pe cap acesta s-ar fi împreunat cu sprîncenele (pe care le avea dese şi încîlcite), ochii îi erau rotunzi, cu pupilele mici şi foarte iuţi, şi privirea nu ştiu dacă nevinovată sau vicleană, poate şi una şi alta, deodată sau în momente diferite. Nasul lui nu putea fi numit aşa decît fiindcă era un os ce pornea dintre ochi, dar de cum se desprindea de faţă, pe dată şi intra în ea, prefăcîndu-se în nimic altceva decît în două caverne întunecate, nări lăbărţate şi năpădite de păr. Gura, legată de nări printr-o cicatrice, era largă şi respingătoare, mai largă la stînga decît la dreapta, şi între buza de sus, care lipsea, şi cea de jos, ieşită în afară şi cărnoasă, răsăreau într-un ritm neregulat dinţi negri şi ascuţiţi, precum dinţii de cîine.
Omul a zîmbit (sau cel puţin aşa cred), şi, ridicînd degetul, ca într-o ameninţare, a spus:
— Pocăiţi-văţi! *Vide* cînd dracul *venturus* est ca să roadă inima ta! *La mortz* est *super nos*! Roagă-te să vină sfîntul papa şi să ne mîntuie de *todas* păcatele noastre! Oh, oh, oh, vă *piase* necromanţia asta despre Domini Nostri Iesu Christi! *Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors*. . . Piei, *diabolo! Semper m'aguaita* în vreun cîntec ca să-mi înhaţe hoitul. Dar Salvatore *non* este *insipiens! Bonum monasterium* et *aqui* se mânîncă şi se roagă *dominum nostrum*. Şi restul nu face nici cît o ceapă degerată. *Et amen*. Nu?
Va trebui, în cele ce voi spune în povestirea mea, să mai vorbesc, şi chiar mult, despre creatura aceasta şi să-i amintesc vorbele. Mărturisesc că îmi este tare anevoios s-o fac, pentru că n-aş putea spune nici acum, cum nu am înţeles nici atunci, ce soi de limbă vorbea el. Nu era latina, în care comunicam în abaţie ca oameni de carte, nu era limba vorbită de oamenii de rînd, de prin locurile acelea, nici vreo altă limbă pe care s-o fi auzit vreodată vorbită prin alte locuri. Cred să fi dat o palidă idee despre felul cum vorbea el amintind, puţin mai sus (aşa cum mi le amintesc), primele cuvinte pe care le-am auzit de la el. Cînd mai tîrziu am aflat despre viaţa lui aventuroasă şi despre diferitele locuri în care trăise, fără să se statornicească nicăieri, mi-am dat seama că Salvatore vorbea toate limbile, şi nici una. Sau mai degrabă îşi născocice o limbă proprie care folosea frînturi din limbile cu care intrase în contact — şi la un moment dat m-am gîndit că limba lui nu era cea adamică, pe care o vorbise omenirea fericită, unită toată de un singur fel de

©Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

vorbire, de la facerea lumii pînă la Turnul Babel, și nici una din limbile ieșite după funestul eveniment al împărțirii lor, ci chiar limba babelică, din prima zi de după pedeapsa divină, limba confuziei străvechi. Iar pe de altă parte, nici nu puteam numi limbă vorbirea lui Salvatore, pentru că în orice limbă omenească există niște reguli, și orice termen însemnează *ad placitum* un anume lucru, după o lege care nu se schimbă, pentru că omul nu poate numi cîinele o dată cîine, și altă dată pisică, și nici să pronunțe sunete cărora consensul oamenilor să nu le fi dat un sens precis, cum s-ar întîmpla oricui ar spune cuvîntul «blitiri». Și cu toate acestea, bine sau rău, eu înțelegeam la ce se gîndea Salvatote, și ceilalți la fel. Dovadă că el vorbea nu una, ci toate limbile, nici una cum se cuvine, luîndu-și cuvintele cînd dintr-una, cînd din alta. Mi-am dat totuși seama după aceea că el putea numi un lucru cînd în latină, cînd în provensală, și am înțeles că, mai mult decît să-și născocească propriile fraze, el folosea *disiecta membra* din alte fraze, auzite cîndva, și potrivit cu situația și cu lucrurile pe care voia să le spună, ca și cum ar fi izbutit să vorbească despre o mîncare, vreau să spun, numai cu vorbele oamenilor la care mîncase acea mîncare, și să-și exprime bucurie numai cu expresiile pe care auzise că le rostesc oamenii bucuroși, în ziua în care simțise și el o bucurie asemănătoare. Era ca și cum felul lui de a vorbi semăna cu fața aceea a lui, alcătuită din bucăți din fețele altora, sau cum am văzut uneori relicvarii de preț *(silicet magnis componere parva*, sau la lucrurile divine pe cele drăcești) care erau alcătuite din resturile altor obiecte sacre. În momentul acela, în care l-am întîlnit pentru prima dată, Salvatore mi-a apărut, atît la chip cît și prin felul de a vorbi, o ființă nu altfel decît încrucișările făpturilor cu păr și cu gheare pe care abia le văzusem sub portal. Mai tîrziu mi-am dat seama că omul era poate bun la inimă, și șugubăț din fire. Iar și mai tîrziu... Dar să le luăm în ordine. Și pentru că, de cum terminase el de vorbit ,maestrul meu l-a întrebat, plin de curiozitate:

— De ce ai spus pocăiți-vă?

— *Domine frater magnificentissimo*, a răspuns Salvatore cu un soi de plecăciune, *Jesus venturus est* și oamenii trebuie să se pocăiască, Nu?

Guglielmo l-a privit pătrunzător:

— Ai venit aici de la un schit de minoriți?

— Nu înțeleg.

— Întreb dacă ai trăit pe lîngă călugării sfîntului Francisc, întreb dacă i-ai cunoscut pe așa-zișii apostoli...

Salvatore a îngălbenit, sau mai degrabă chipul lui bronzat și animalic a devenit pămîntiu. S-a înclinat adînc, a rostit cu jumătate de gură un *vade retro*, s-a închinat cu smerenie și a fugit, uitîndu-se mereu înapoi.

— Ce l-ați întrebat? l-am iscodit pe Guglielmo.

El a rămas puțin pe gînduri.

— N-are importanță, o să-ți spun mai tîrziu. Acum să intrăm. Aș vrea să-l văd pe Ubertino.

Trecuse de puțin de ora *sexta*. Soarele, palid, pătrunsese în interiorul bisericii de la apus, deci prin ferestre puține și înguste. O rază îngustă de lumină încă mai cădea pe altarul cel mare, a cărui draperie mi se părea că scînteiază de o fulgerare aurie. Navele laterale erau cufundate în penumbră.

Lîngă ultima capelă, înaintea altarului, în nava din stînga, se înălța o coloană subțire pe care se afla o Sfîntă Fecioară în piatră, cioplită în stilul modernilor, cu surîsul inefabil, pîntecul proeminent, pruncul în brațe, purtînd un veșmînt grațios, cu un pieptăraș îngust. La picioarele Sfintei Fecioare în rugăciune, aproape prosternat, era un bărbat care purta veșmintele ordinului din Cluny.

Ne-am apropiat. Auzind zgomotul pașilor noștri, bărbatul și-a ridicat fața. Era

un bătrîn, cu fața smeadă, craniul fără păr, ochii mari, albaștri, o gură subțire și roșie, pielea albă, capul osos, a cărui piele era întinsă ca la o mumie conservată în lapte. Mîinile îi erau albe, cu degete lungi și subțiri. Părea o fată doborîtă de o moarte precoce. Ne-a aruncat, mai întîi, o privire oarecum speriată, de parcă l-am fi deranjat dintr-o viziune extatică, apoi chipul i s-a luminat de bucurie:

— Guglielmo! a exclamat. Mult iubitul meu frate! S-a ridicat anevoie și i-a venit în întîmpinare maestrului meu, îmbrățișîndu-l și sărutîndu-l pe gură. Guglielmo, a repetat el, și ochii i-au jucat în lacrimi. Ce mult timp a trecut! Dar tot te recunosc! Ce mult timp a trecut, cîte întîmplări! Cîte încercări la care ne-a pus Dumnezeu.

A început să plîngă. Guglielmo l-a îmbrățișat și el, vizibil mișcat. Ne aflam în fața lui Umberto din Casale [...]

Maestrul meu mă prezentase și bătrînul mă mîngîiase pe obraz, cu o mînă caldă, aproape fierbinte. La atingerea acelei mîini am înțeles mult din tot ce auzisem despre omul acela sfînt, și altele pe care le citisem în paginile cărții *Arbor vitae*, înțelegînd focul mistic care-l devorase încă din tinerețe cînd, deși studiind la Paris, se îndepărtase de speculațiile teologice și își închipuise că se transformase în penitenta Magdalena; și legăturile foarte strînse pe care le avusese cu sfînta Angela din Foligno, de care fusese inițiat în comorile vieții mistice și în adorarea crucii; și uite așa într-o zi, preocupați de înflăcărarea predicilor sale, superiorii lui îl trimiseseră să stea retras la Verna.

Cercetam atent acel chip, cu trăsături atît de dulci ca și cele ale sfintei cu care se aflase în frățească legătură de sensuri atît de spirituale. Intuiam că trebuie să fi știut să dea chipului său trăsături cu mult mai aspre cînd, în 1311, conciliul de la Viena, prin decretala *Exivi de paradiso*, îi înlătura pe superiorii potrivnici spiritualilor, dar îi obliga pe aceștia să trăiască în sînul ordinului, și acest campion al renunțării nu încuviințase acel dibaci compromis și se luptase ca să se alcătuiască un ordin independent, inspirat din cea mai mare severitate. Acest mare luptător pierduse atunci bătălia, pentru că în anii aceia Ioan al XXII-lea purta o cruciadă împotriva discipolilor lui Pietro di Giovanni Olivi (printre care se număra și el) și-i condamna pe călugării din Narbonne și Béziers. Dar Ubertino nu pregetase să apere în fața papei memoria prietenului său, și papa, subjugat de sfințenia lui, nu îndrăznise să-l condamne (chiar dacă după aceea îi condamnase pe alții). Ba în acele condiții îi oferise chiar o cale de salvare, sfătuindu-l, mai întîi, apoi poruncindu-i să intre în ordinul din Cluny. Ubertino, care trebuie să fi fost deasemenea și foarte abil (el, care părea atît de dezarmat și de delicat) în cîștigarea de susținători și de aliați la curte pontificală, acceptase desigur să intre in mănăstirea din Gremblah, în Flandra, dar cred că nu s-a dus niciodată acolo, și rămăsese la Aviignon, sub blazoanele cardinalului Orsini, să apere cauza franciscanilor.

Numai în ultimul timp (și veștile pe care le auzisem erau nesigure), steaua lui la curte apusese, trebuise să se îndepărteze de Avignon, în vreme ce papa îl urmărea pe acest om de neîmblînzit ca eretic care *per mundus discurrit vagabundus*. Se spunea despre el că nu i se mai știa de urmă. După-masă înțelesesem, din dialogul dintre Guglielmo și Abate, că el era ascuns în această abație. Și acum îl vedeam înaintea mea.

— Guglielmo, tocmai spunea, erau gata-gata să mă omoare; știi, a trebuit să fug noaptea.

— Cine te voia mort? Ioan?

— Nu. Ioan nu m-a iubit niciodată, ci doar m-a respectat întotdeauna. De fapt el este acela care mi-a oferit o posibilitate de a scăpa de proces, acum zece ani, ordonîndu-mi să intru la benedictici, și cu asta îi reducea la tăcere pe dușmanii

@Asociatia Generala a Nevazatorilor din Romania

mei. Au mîrîit îndelung, făceau glume pe seama faptului că un apărător al sărăciei intra într-un ordin atît de bogat și că trăia la curtea cardinalului Orsini. . . Guglielmo, tu știi cît țin eu la lucrurile din lumea aceasta ! Dar era modalitatea de a rămîne la Avignon și de a-i apăra pe confrații mei. Papa se temea de Orsini, nu s-ar fi atins de un fir de păr din capul meu. Ba chiar acum trei ani m-a trimis ca purtător de cuvînt la regele Aragonei.

— Ș-atunci, cine te urăște?

— Toți. Curia. Au încercat să mă ucidă de două ori. Au încercat să mă facă să tac. Tu știi ce s-a întîmplat acum cinci ani. Fuseseră condamnați de doi ani beghinii din Norbonne, și Berengario Talloni, care era totuși unul dintre judecători, apelase la papă. Erau momente grele, Ioan emisese deja două bule împotriva spiritualilor și chiar Michele din Cesena cedase — și, ca să nu uit, cînd sosește?

— Va fi aici peste două zile.

— Michele. . . De-atîta vreme nu l-am mai văzut. Acum s-a căit, pricepe ce vrem noi, capitulul de la Perugia ne-a dat dreptate. Dar atunci, în 1318, a cedat papei și i-a dat în mînă cinci spirituali din Provența, care nu acceptau să se supună. Arși, Guglielmo; oh, e înspăimîntător !. . .

Și-a ascuns fața în palme.

— Dar ce s-a întîmplat cu exactitate după apelul lui Talloni? l-a întrebat Guglielmo.

— Ioan trebuia să redeschidă dezbaterea, înțelegi? Trebuia, pentru că și în curie se aflau oameni cuprinși de îndoială, și franciscanii din curie — farisei, morminte văruite, gata să se vîndă pentru o sinecură, dar erau cuprinși de îndoială. Și atunci Ioan mi-a poruncit să aștern un memoriu despre sărăcie. A fost un lucru frumos, Guglielmo. Dumnezeu să-mi ierte infatuarea. . .

— L-am citit, Michele mi l-a arătat.

— Se găseau șovăielnici, chiar și printre ai noștri: părintele din provincia Aquitania, cardinalul de la San Vitale, episcopul de Caffa. . .

— Un dobitoc, a spus Guglielmo.

— Odihnească-se-n pace, s-a dus la Domnul acum doi ani.

— Domnul n-a fost atît de îngăduitor. Este o știre falsă, care a venit de la Constantinopol. Se află încă printre noi, mi s-a spus că are să facă parte din legație. Dumnezeu să ne ferească.

— Dar e de partea capitulului de la Perugia, a spus Ubertino.

— Tocmai. Face parte din acea rasă de oameni care sînt întotdeauna cei mai buni apărători ai adversarilor lor.

— Ca să spun adevărul, a continuat Ubertino, nici atunci n-a fost de prea mare ajutor cauzei. Și totul s-a terminat printr-un nimic, de fapt, dar cel puțin nu s-a stabilit că ideea era eretică, și asta a fost important. Pentru asta ceilalți nu m-au iertat. Au încercat să-mi facă rău în toate felurile, au spus că am fost la Sachsenhausen acum trei ani, cînd Ludovic l-a proclamat eretic pe Ioan. Și cu toate astea știau cu toții că în iulie eu eram la Avignon cu Orsini. . . Au găsit că unele părți din declarația împăratului reflectau ideile mele, ce sminteală.

— Nicidecum, a spus Guglielmo. Ideile i le dădusem eu, scoțîndu-le din declarația ta de la Avignon, și din anumite pagini ale lui Olivi.

— Tu? a exclamat Ubertino, cu un amestec de uimire și de bucurie; dar atunci îmi dai dreptate !

Guglielmo s-a arătat încurcat:

— Erau idei bune pentru împărat în momentul acela, a spus evaziv.

Ubertino l-a privit cu neîncredere.

— Ah, dar tu nu crezi cu adevărat în ele, hm?

— Mai povestește, a spus Guglielmo, povestește cum ai scăpat de cîinii aceia.

— Cîini, așa e. Cîini turbați. A trebuit să mă lupt chiar cu Bonagrazia în persoană, știi?

— Dar Bonagrazia din Bergamo e cu noi !

— Acum, după ce i-am vorbit eu îndelung. Numai după asta s-a convins și a protestat cu *Ad conditorem canonum*. Și papa l-a azvîrlit în temniță pe un an.

— Am auzit că acum stă pe lîngă un prieten al meu care este în curie, William Occam, sau, cum îi zic pe-aici, Guglielmo din Occam.

— L-am cunoscut prea puțin. Nu-mi place. E un om fără înflăcărare, numai cap, deloc suflet.

— Dar e un cap strălucit.

— S-ar putea. Și o să-l ducă în infern.

— Atunci o să-l revăd acolo, și o să discutăm despre logică.

— Taci, Guglielmo, a spus Ubertini, zîmbind cu multă căldură, tu ești mai bun decît filosofii tăi. Dacă ai fi vrut numai. . .

— Ce anume?

— Cînd ne-am văzut, ultima dată, îm Umbria, ții minte? Abia mă vindecasem de suferințele mele, prin intercesiunea acelei femei minunate. . . Chiara de Montefalco. . . a șoptit cu fața radioasă. Chiara. . . Cînd natura feminină, prin natura ei atît de păcătoasă, se sublimează în sfințenie, atunci știe să se facă cel mai de preț vehicul al grației. Știi cum viața mea s-a inspirat din castitatea cea mai pură, Guglielmo. (Îl strîngea de braț, foarte agitat.) Știi cu ce. . feroce — da, e cuvîntul potrivit — cu ce feroce sete de penitență am încercat să ucid în mine palpitațiile cărnii, pentru a mă face o doar transparență întru iubirea lui Christot Răstignit. . . Și totuși trei femei au fost în viața mea trei mesageri cerești pentru mine. Angela din Foligno, Margherita din Città di Castello (care mi-a spus dinainte sfîrșitul cărții mele cînd eu nu scrisesem decît o treime din ea), și, în sfîrșit, Chiara din Montefalco. A fost un dar al cerului că eu, tocmai eu, a trebuit să cercetez minunile sale și să-i proclam sfințenia în fața mulțimilor, mai înainte ca sfînta maică biserica să se fi mișcat. Și tu erai acolo, Guglielmo, și mă puteai ajuta în acea sfîntă misiune, și n-ai vrut.

— Dar sfînta misiune la care mă pofteai era aceea de a trimite pe rug pe Bentivenga, Jacomo și Giovannuccio, a spus încet Guglielmo.

— Întunecau memoria ei cu perversiunile lor. Și tu erai inchizitor !

— Și chiar atunci am cerut să mi se ia însărcinarea aceea. Povestea nu-mi plăcea. Nu-mi plăcea, ca să fiu cinstit, nici felul cum îl făceai pe Bentivenga să-și mărturisească greșalele sale. Te-ai prefăcut că vrei să intri în secta lui, dacă era o sectă, i-ai stors secretele și ai pus să-l aresteze.

— Dar așa se procedează cu dușmanii lui Christos ! Erau eretici, erau pseudo-apostoli, puțeau de pucioasa lui fra Dolcino !

— Erau prieteni cu Chiara.

— Nu, Guglielmo, să nu atingi nici măcar cu o umbră memoria Chiarei.

— Dar umblau în grupul ei. . .

— Erau minoriți, își spuneau spirituali și în schimb erau călugării comunității ! Dar știi că a reieșit clar, la anchetă, că Bentivenga din Gubbio se proclama apostol, și apoi, cu Giovannuccio din Bevagna le seduceau pe călugărițe spunîndu-le că infernul nu există, că dorințele carnale se puteau satisface fără a mînia pe Dumnezeu, că se putea primi trupul lui Christos (Doamne iartă-mă) după ce te-ai culcat cu o călugăriță, că lui Dumnezeu i-a fost pe plac mai mult Madgalena decît fecioara Agnese, că ceea ce prostimea numește diavol este chiar Dumnezeu, pentru că diavolul este înțelepciunea și Dumnezeu este înțelepciunea însăși ! Și preafericita

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

Chiara a fost aceea care, după ce a auzit spusele lor, a avut acea viziune în care chiar Dumnezeu i-a spus că aceia erau discipoli răufăcători ai lui *Spiritus Libertatis !*

— Erau minoriți cu mintea aprinsă de aceleași viziuni ca și ale Chiarei, și adesea ceea ce desparte viziunea estatică de frenezia păcatului este foarte puțin, a spus Guglielmo.

Ubertino i-a strîns mîinile și ochii i s-au umplut iar de lacrimi.

— Nu spune asta, Guglielmo. Cum poți să confunzi momentul iubirii extatice, care-ți arde măruntaiele, cu parfumul tămîii, cu învălmășeala simțurilor care miroase a pucioasă? Bentivenga instiga la atingerea părților goale ale unui corp, afirma că numai astfel se dobîndește eliberarea din imperiul simțurilor, *homo nudus cum nuda iacebat*

— *Et non commiscebantur ad invicem*. . .

— Minciuni ! Căutau plăcerea, dacă stimulul carnal se făcea simțit ei nu socoteau că e păcat dacă, pentru a-l satisface, bărbatul și femeia se culcau împreună, și unul îl atingea și îl săruta pe celălalt pe oriunde, și el își unea pîntecul gol cu pîntecul ei !

Mărturisesc că felul în care Ubertino stigmatiza viciul altuia nu mă îndemna la gînduri virtuoase. Maestrul meu trebuie să-și fi dat seama că eram tulburat, și l-a întrerupt pe sfîntul om.

— Ești un spirit înflăcărat, Ubertino, în iubirea față de Dumnezeu ca și în ura față de rău. Ceea ce voiam să spun este că e mică deosebirea dintre înflăcărarea Serafimilor și ardoarea lui Lucifer, pentru că iau întotdeauna naștere dintr-o aprindere exagerată a voinței.

— Oh, diferența există, o știu bine ! a spus Ubertino, inspirat. Tu vrei să spui că între a vrea binele și a vrea răul e doar un mic pas, pentru că este vorba întotdeauna de a călăuzi aceeași voință. Asta e adevărat. Dar diferența se află în obiect, și obiectul e recognoscibil cu limpezime. Aici Dumnezeu, dincolo diavolul.

— Și eu mă tem că nu mai știm să facem deosebirea, Ubertino. Oare nu Angela din Foligno a ta a povestit de ziua aceea în care, cu sufletul răpit, a stat în mormîntul lui Christos? Nu a spus cum la început i-a sărutat pieptul și l-a văzut culcat cu ochii închiși, apoi i-a sărutat gura și a simțit cum urcă din acele buze un parfum de o dulceață de nedescris, și după o scurtă pauză și-a pus obrazul pe obrazul lui Christos și Christos a apropiat mîna de obrazul ei și a strîns-o la sine și — ea așa a spus — fericirea ei a devenit nemăsurată?

— Ce legătură are asta cu imperiul simțurilor? a întrebat Ubertino. A fost o experiență mistică și corpul acela era al Domnului Dumnezeului Nostru.

— Poate că m-am obișnuit cu ceea ce era la Oxford, a spus Guglielmo, unde și experiența mistică era de alt fel.

— Totul în cap, a zîmbit Ubertino.

— Sau în ochi. Dumnezeu simțit ca lumină, în razele soarelui, în imaginile oglinzilor, în răspîndirea culorilor pe fragmente din materia ordonată, în reflexele zilei pe frunzele umede. . . Nu este dragostea aceasta mai aproape de cea a lui Francisc, cînd îl lăuda pe Dumnezeu în creaturile sale, flori, ierburi, apă, aer? Nu cred că de la un asemenea fel de iubire poate să vină vreo uneltire. În vreme ce nu-mi place o iubire care transformă în discuții cu Dumnezeu fiorii care se simt în contactele cu carnea.

— Vorbele tale sînt blasfemie, Guglielmo ! Nu e același lucru. Este un salt, uriaș, în jos, între extazul inimii iubitoare de Isus Răstignit și extazul corupt al pseudoapostolilor din Montefalco.

— Nu erau pseudoapostoli, erau călugării Spiritului Liber, cum ai spus chiar tu.

— Și ce diferență e? Tu n-ai știut totul despre procesul acela; eu însumi n-am

îndrăznit să încredințez actelor anumite mărturisiri, pentru a nu atinge cîtuși de puțin, nici chiar pentru o clipă, cu umbra diavolului, atmosfera de sfințenie pe care Chiara o crease în locul acela. Dar am știut, Guglielmo, cîte ceva, am știut. Se adunau noaptea într-o pivniță, luau un copil abia născut și-l aruncau de la unul la altul pînă murea de lovituri și. . . Și cine-l primea viu pentru ultima oară, și murea în mîinile lui, devenea capul sectei. Și trupul copilului era sfîșiat și amestecat cu făină, ca să facă din el ostii de hulă !

— Ubertino, a spus hotărît Guglielmo, lucrurile acestea au fost spuse cu multe secole în urmă, de episcopii armeni, despre secta paulicienilor. Si despre bogomili.

— Și ce contează? Diavolul este mărginit, urmărește un ritm în capcanele sale și în înșelătoriile sale, își repetă propriile ritualuri la distanță de milenii, el este întotdeauna același, tocmai de aceea este recunoscut ca dușman ! Îți jur, aprindeau lumînări în noaptea de Paște și aduceau fete în pivniță. Apoi stingeau lumînările și se repezeau asupra lor, chiar dacă erau legate de ei prin legături de sînge. . . Și dacă din unirea aceasta se năștea un copil, reîncepeau ritualul infernal, strînși cu toții în jurul unui vas plin cu vin pe care-l numeau butoiașul *(il barilotto)*, ca să se îmbete, și tăiau copilul în bucăți, și-i turnau sîngele într-o cupă, și aruncau copii încă vii în foc, și amestecau cenușa copilului cu sîngele lui și beau din cupă.

— Dar asta o scria Michele Psello — sau Mihail Psellos, cum îi spuneau la Bizanț — în cartea sa despre acțiunile diavolilor, acum trei sute de ani ! Cine ți-a povestit aceste lucruri?

— Ei, Bentivenga și alții, și sub tortură !

— Există un singur lucru care excită animalele mai mult decît plăcerea, și asta e durerea. Sub tortură trăiești ca și sub puterea ierburilor care dau halucinații. Tot ceea ce ai auzit povestindu-se, tot ceea ce ai citit, îți revine în minte, ca și cum tu ai fi dus cu forța nu spre cer, ci spre infern Sub tortură spui nu numai ce vrea inchizitorul, dar și ceea ce îți închipui că poate să-i facă plăcere, pentru că se stabilește o legătură (aceasta este într-adevăr diabolică) între tine și el. . . Lucrurile acestea le știu, Ubertino, am făcut și eu parte din grupul acela de oameni care cred că pot produce adevărul cu fierul înroșit. Ei bine, să știi, incandescența adevărului provine de la alt foc. Sub tortură Bentivenga poate să-ți fi spus minciunile cele mai absurde, pentru că nu mai vorbea el, ci desfrîul lui, diavolul din sufletul lui.

— Desfrîul?

— Da, există un desfrîu al durerii, după cum există un desfrîu al adorației, și chiar unul al umilinței. Dacă le-a trebuit atît de puțin îngerilor ca să-și schimbe înflăcărarea lor de adorație și de umilință, în înflăcărarea de falā și de revoltă, ce să mai spui de o ființă umană? Iată, acum o știi, gîndul acesta m-a străbătut în cursul anchetelor mele inchizitoriale. Și din pricina asta am renunțat la activitatea aceea. Mi-a lipsit curajul să anchetez slăbiciunile celor răi, pentru că am constatat că sînt aceleași slăbiciuni ca și ale sfinților.

Ubertino ascultase ultimele cuvinte ale lui Guglielmo ca și cum nu ar fi înțeles ceea ce spunea. După expresia chipului său, tot mai inspirată de o afectuasă milă, am înțeles că el îl socotea pe Guglielmo pradă unor sentimente foarte vinovate, pe care i le ierta fiindcă îl iubea foarte mult. L-a întrerupt, și a spus pe un ton destul de amar:

— Nu importă. Dacă simțeai așa, ai făcut bine că te-ai oprit. Trebuie să lupți cu ispitele. Totuși mi-a lipsit sprijinul tău, și am fi putut nimici banda aceea de răufăcători. Și în schimb știi ce s-a întîmplat: eu însumi am fost acuzat că am fost prea slab cu ei, și am fost bănuit de erezie. Ai fost prea slab și tu în lupta contra răului. Răul, Guglielmo; nu va înceta niciodată această condamnare, această umbră

(C) Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

acest noroi care ne împiedică să atingem rădăcina? S-a apropiat şi mai mult de Guglielmo, ca şi cum i-ar fi fost teamă să nu-l audă cineva. Şi a apărut şi aici, între aceste ziduri consacrate rugăciunii, ştii asta?

— Ştiu, Abatele mi-a spus, mi-a cerut chiar să-l ajut să facă lumină.

— Atunci spionează, sapă, priveşte cu ochi de linx în două direcţii, desfrîul şi orgoliul...

— Desfrîul?

— Da, desfrîul. Există ceva... ceva feminin, şi deci ceva diabolic, în tînărul acela care a murit. Avea ochi de fată care îşi doreşte o obsesie. Dar ţi-am spus şi orgoliul, orgoliul minţii, în această mănăstire consacrată orgoliului cuvîntului, iluziei înţelepciunii...

— Dacă ştii ceva, ajută-mă.

— Nu ştiu nimic. Nu există nimic în această privinţă despre care să *ştiu*. Dar anumite lucruri se simt cu inima. Lasă-ţi sufletul să vorbească, întreabă figurile, nu asculta limbile... Ei, dar de ce trebuie să vorbim despre lucruri aşa de triste, şi să-l speriem pe acest tînăr prieten al nostru? M-a privit cu ochii lui cereşti, mîngîindu-mi obrazul cu degetele lui lungi şi albe, şi instinctiv am simţit nevoia să mă trag îndărăt; m-am stăpînit şi am făcut bine, pentru că l-aş fi amărît, şi gîndul îi era curat. Vorbeşte-mi mai degrabă despre tine, a spus întorcîndu-se din nou spre Guglielmo. Ce-ai mai făcut după aceea? Au trecut...

— Optsprezece ani. M-am întors pe meleagurile natale. Am studiat din nou la Oxford. Am studiat natura.

— Natura e bună pentru că este fiica lui Dumnezeu, a spus Ubertino.

— Şi Dumnezeu trebuie să fie bun, dacă a dat naştere naturii, a zîmbit Guglielmo. Am studiat, am întîlnit prieteni foarte înţelepţi. Apoi l-am cunoscut pe Marsilio, m-au atras ideile sale despre imperiu, despre popor, despre o nouă lege asupra guvernării pămîntului, şi pînă la urmă am ajuns la grupul acela de confraţi ai noştri care-l sfătuiesc pe împărat. Dar toate acestea le ştii, ţi-am scris. Am fost încîntat, la Bobbio, cînd mi-au spus că eşti aici. Te credeam pierdut. Dar acum, că eşti cu noi, ne vei putea fi de mare ajutor peste cîteva zile, cînd va veni şi Michele. Va fi o întîlnire furtunoasă.

— Nu voi avea de spus mai mult decît am spus acum cinci ani, la Avignon. Cine va veni cu Michele?

— Cîţiva care au fost la capitulul de la Perugia, Arnaldo din Aquitania, Ugo din Newcastle...

— Cine? a întrebat Ubertino.

— Ugo din Novocastro, iartă-mă, folosesc limba mea şi cînd vorbesc latina curată. Şi apoi Guglielmo Alnwick. Şi din partea franciscanilor din Avignon putem conta pe Girolamo, prostul din Caffa, şi poate că vor veni Berengario Talloni şi Bonagrazia din Bergamo.

— Să nădăjduim, cu ajutorul lui Dumnezeu, a spus Ubertino, că aceştia din urmă nu vor voi să-l mînie tare pe papă. Şi cine are să susţină punctul de vedere al curiei, vreau să zic dintre cei neînduplecaţi?

— Din scrisorile care mi s-au trimis îmi închipui că are să fie Lorenzo Decoalcone...

— Un om rău.

— Jean d'Anneaux...

— Acesta e tare iscusit în teologie, fiţi atenţi.

— O să ne păzim noi. Şi, în sfîrşit, Jean de Baune.

— O să vadă el cu Berengario Talloni.

— Da, sînt convins că o să ne distrăm, a spus maestrul meu foarte bine dispus.

Ubertino l-a privit cu un zîmbet nesigur.

— Nu înţeleg niciodată cînd voi, englezii, vorbiţi serios. Nu e nimic distractiv într-o problemă atît de gravă. Este vorba despre supravieţuirea ordinului, care e al tău şi, în adîncul inimii, e şi al meu. Dar eu îl voi implora pe Michele să nu se ducă la Avignon. Ioan îl vrea, îl caută, îl pofteşte acolo cu prea multă insistenţă. Să nu aibă încredere în francezul acela bătrîn. Oh, Doamne, în ce mîini a căzut biserica ta. A întors capul spre altar: Transformată în prostituată, moleşită de lux, se tolăneşte în desfrîu ca şarpele în căldură. De la puritatea goală a ieslei din Bethlehem, lemn cum a fost lemn *lignum vitae* al crucii, la bacanalele de aur şi de piatră, priveşte, nici aici, ai văzut portalul, nu izbuteşte să scape de orgoliul imaginilor! În sfîrşit, se apropie zilele Antichristului, şi mie mi-e teamă, Guglielmo! S-a uitat în jur, fixîndu-şi ochii larg deschişi în golul navelor întunecate, ca şi cum Antichristul ar fi trebuit să apară dintr-o clipă în alta, şi eu, într-adevăr, mă aşteptam să-l zăresc. Locotenenţii lui au şi venit aici, trimişi precum Christos i-a trimis pe apostoli în lume! Asupresc cetatea Domnului, amăgesc cu viclenia, cu ipocrizia şi cu violenţa lor. Atunci Dumnezeu va trebui să-i trimită pe slujitorii săi Elia şi Enoch, pe care el i-a ţinut încă în viaţă în paradisul terestru, pentru ca într-o zi să i se împotrivească Antichristului, şi vor veni să proorocească în veşminte de sac, şi vor predica pocăinţa, cu exemplul şi cu vorba...

— Au şi venit, Ubertino, a spus Guglielmo, arătînd rasa lui de franciscan.

— Dar n-au învins încă, şi acum Antichristul, plin de furie, va porunci să fie ucişi Enoch şi Elia şi trupurile lor, pentru ca oricine să-i poată vedea şi să se teamă dacă vor să-i imite. Aşa cum voiau să mă ucidă pe mine...

În acel moment, încremenit, credeam că Ubertino era pradă unui soi de manie divină, şi m-am temut pentru mintea lui. Acum, după ce a trecut timpul, ştiind ceea ce ştiu, şi anume că după cîţiva ani a fost ucis în chip misterios într-un oraş german, fără să se ştie niciodată de cine, sînt şi mai încremenit, pentru că fără doar şi poate în seara aceea Ubertini profetiza.

— Ştii, abatele Gioacchino a avut dreptate. Am ajuns la a şasea eră a istoriei omeneşti, în care vor apărea doi Antichrişti, Antichristul mistic şi Anticristul propriu-zis. Asta se întîmplă acum în a şasea epocă, după ce a apărut Francisc care să reprezinte, prin propria sa carne, cele cinci răni ale lui Iisus pe cruce. Bonifaciu a fost Antichristul mistic, şi abdicarea lui Celestino nu a fost valabilă. Bonifaciu a fost fiara care venea din mare şi cele Şapte capete ale ei reprezentau atacurile la păcatele capitale, iar cele zece coarne atacurile la cele zece porunci, şi cardinalii care-l înconjurau erau lăcustele, al căror trup este Appolyon! Dar numărul fiarei, dacă citeşti numele ei în litere greceşti, este *Benedicti!* M-a fixat să vadă dacă am priceput, şi a ridicat un deget ameninţător. Benedict al XI-lea a fost Anticristul propriu-zis, fiara care se ridică de la pămînt. Dumnezeu a îngăduit ca un asemenea monstru de stricăciune şi de nedreptate să guverneze biserica sa pentru ca virtuţile succesorului său să strălucească de glorie!

— Dar sfinte părinte, am obiectat eu cu un firicel de voce, făcîndu-mi curaj, succesorul lui este Ioan!

Ubertini şi-a pus o mînă pe frunte ca pentru a înlătura un vis urît. Respira cu greu, era obosit.

— Tocmai. Calculele erau greşite, încă îl mai aşteptăm pe un papă angelic... Dar între timp au apărut Francisc şi Domenico. A ridicat ochii la cer şi a spus ca şi cum s-ar fi rugat (dar sînt sigur că recita atunci o pagină din marea lui carte despre arborele vieţii): *Quorum primus seraphico calculo purgatus et cherubinus et cherubinus extensus et pretergens lumine sapientiae et verbo*

© Asociația Creștinilor Independenți din România

predicationis fecundus super mundi tenebras clarius radiavit. . . Da, dacă acestea au fost făgăduielile, papa angelic va trebui să sosească.

— Amin, Ubertino, a spus Guglielmo. Între timp eu sînt aici ca să împiedic să fie alungat împăratul uman. Despre acest papă angelic al tău vorbeau și fra Dolcino. . .

— Nu mai pronunța numele acelui șarpe! a urlat Ubertino, și pentru prima dată l-am văzut schimbîndu-e, din mîhnit cum era, în înfuriat. El a terfelit cuvîntul lui Gioacchino din Calabria și a făcut din el izvor de moarte și de murdărie! Mesager al Antichristului, dacă o fi existat vreodată așa ceva. Dar tu, Guglielmo, vorbești așa pentru că în realitate nu crezi în venirea lui Anthicrist, și maeștrii tăi de la Oxford te-au învățat să idolatrizezi rațiunea, secătuind capacitățile profetice ale sufletului tău.

— Greșești, Ubertino, a răspuns cu multă seriozitate Guglielmo. Tu știi că dintre maeștrii mei, îl urmez cel mai mult pe Ruggiero Bacone.

— Care visează la mașini zburătoare, a glumit cu amărăciune Ubertino.

— Care a vorbit foarte clar și limpede despre Antichrist, i-a deslușit semnele în corupția lumii și în stîlcirea înțelepciunii. Dar ne-a învățat că există un singur mod de a ne lua măsuri cînd va fi să vină: să studiem secretele naturii, să ne slujim de tot ceea ce știm pentru a îmbunătăți speța umană. Poți să te pregătești să lupți împotriva lui Antichrist cercetînd virtuțile tămăduitoare ale ierburilor, natura pietrelor și chiar proiectînd mașinile zburătoare, de care tu zîmbești.

— Pentru Bacon al tău Antichristul era un pretext; el cultiva, de fapt, orgoliul rațiunii.

— Sfînt pretext.

— Nimic din ceea ce este pretextual nu este sfînt. Guglielmo, știi că te iubesc. Știi că am multă încredere în tine. Pedepsește-ți inteligența, învață să plîngi pe rănile Domnului, aruncă-ți cărțile.

— Am s-o păstrez numai pe a ta, a zîmbit Guglielmo.

Ubertino a zîmbit și el și l-a amenințat cu degetul.

— Englez prostănac. Și nu mai rîde atîta de semenii tăi. Ba chiar teme-te de cei pe care nu-i poți iubi. Și fii atent în abație, locul ăsta nu-mi place.

— Tocmai, vreau să-l cunosc mai bine, a spus Guglielmo, luîndu-și rămas-bun. Să mergem, Adso.

— Eu îți spun că nu e bun, și tu îmi răspunzi că vrei să-l cunoști. Ah! a spus Ubertino, clătinînd din cap.

— Ah, da! a mai spus Guglielmo care ajunsese la jumătatea navei, cine e călugărul acela care seamănă cu un animal și vorbește limba de la Babel?

— Salvatore? s-a întors Ubertino, care îngenunchease deja. Cred că eu l-am cadorisit acestei abații. . . Împreună cu chelarul. Cînd am lăsat rasa franciscană, m-am întors pentru o vreme la vechiul meu schit, la Casale, și acolo am găsit alți călugări necăjiți, pentru că erau acuzați de comunitate că erau spirituali din secta mea. . . așa se exprimau ei. Le-am ținut parte, căpătînd pentru ei îngăduința de a urma exemplul meu. Și pe doi dintre ei, Salvatore și Remigio, i-am găsit chiar aici, cînd am sosit anul trecut. Salvatore. . . Pare cu adevărat o bestie. Dar este săritor.

Guglielmo a șovăit o clipă.

— L-am auzit spunînd pocăiți-vă!

Ubertino a tăcut. A dat din mînă ca pentru a izgoni un gînd supărător.

— Nu, nu cred. Știi cum sînt acești călugări mireni. Oameni de la țară, care l-au auzit poate pe vreun predicator rătăcitor, și nu știu ce să spună. Pe Salvatore de altceva l-aș învinui eu, și anume că e o bestie lacomă și desfrînată. Dar nu

e cu nimic, cu absolut nimic potrivnic ortodoxiei. Nu, răul abației e altul, caută-l la cine știe prea mult, nu la cine nu știe nimic. Nu clădi un castel de bănuieli pe un cuvînt.

— N-am să fac asta niciodată, a răspuns Guglielmo. Am încetat de a mai face pe inchizitorul, tocmai ca să nu fac asta. Totuși îmi place să ascult și cuvintele, și pe urmă mă gîndesc la ele.

— Tu gîndești prea mult. Băiete, a spus el întorcîndu-se spre mine, să nu iei prea multe exemple rele de la maestrul tău. Singurul lucru la care trebuie gîndit, și-mi dau seama de asta la sfîrșitul vieții, este moartea. *Mors* est *quies viatoris* — *finis* est *omnis laboris*. Lăsați-mă să mă rog.

ZIUA ÎNTÎI

Pe la ora nona

în care Guglielmo are un dialog foarte doct cu Severino erboristul

Am străbătut îndărăt nava centrală și am ieșit prin portalul pe unde intraserăm. Toate cuvintele lui Ubertino încă îmi mai zumzăiau în cap.

— E un om. . . ciudat, am îndrăznit să-i spun lui Guglielmo.

— Este, sau a fost, în multe privințe, un om mare. Dar tocmai pentru asta e ciudat. Numai oamenii mărunți par normali. Ubertino ar fi putut să devină unul dintre ereticii pe care a pus să-i ardă, sau un cardinal al sfintei biserici romane. A pășit foarte alături de fiecare dintre aceste două perversiuni. Cînd vorbesc cu Ubertino am impresia că infernul este paradisul privit din partea cealaltă.

N-am înțeles ce voia să spună.

— Din ce parte? l-am întrebat.

— Așa e, s-a învoit Guglielmo, trebuie să știi dacă există părți și dacă există un întreg. Dar nu asculta ce-ți spun. Și nu te mai uita la portalul acela, mi-a spus lovindu-mă ușor peste ceafă, în vreme ce mă răsuceam atras de sculpturile pe care le văzusem la intrare. Pentru azi te-au speriat destul. Toți.

În timp ce mă întorceam spre ieșire, am văzut în fața mea un alt călugăr. Putea să aibă aceeași vîrstă cu Guglielmo. Ne-a zîmbit si ne-a salutat cu multă politețe. A spus că era Severino din Sant'Emmerano, și era părintele erborist, care avea grijă de baie, de spital și de grădini, și că ne stătea la dispoziție dacă am fi dorit să ne descurcăm mai bine în incinta abației.

Guglielmo i-a mulțumit și i-a spus că observase, chiar de cum intrase, frumoasa grădină, care i se părea să aibă nu numai ierburi comestibile, dar și plante medicinale, după cum se vedea prin ferestrele navei.

— Vara și primăvara, cu mulțimea ierburilor sale, și fiecare împodobită cu florile ei, grădina asta cîntă mai bine laudă întru slava Creatorului, a spus Severino în chip de scuză. Dar și în acest anotimp ochiul arboristului vede, prin ramurile uscate, plantele ce vor fi, și poate să-ți spună că această grădină e mai bogată decît a fost vreodată un ierbar, și mai felurit colorată, oricît de frumoase ar fi miniaturile pictate în el. Și apoi și iarna cresc ierburi bune, iar pe altele le țin după ce le-am cules, gata pregătite în vasele pe care le am în laborator. Așa, cu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

rădăcini de măcriş sălbatic se tratează catarele, şi cu un decoct de rădăcini de nalbă trandafirie se fac împachetări pentru bolile de piele; cu brusture se cicatrizează exemele, tăind şi măcinînd rizomul de răculeţ se curarisesc diareele şi unele boli femeieşti, *lippia* e un bun digestiv, captalanul e bun pentru tuse; şi avem genţiana din cea mai bună pentru digestie, lemn dulce şi ienupăr pentru infuzie, soc ca să faci din el cu coajă de pîine un decoct pentru ficat, săpunel căruia să-i macerezi rădăcinile în apă rece pentru catar, şi valeriană, căreia îi cunoaşteţi, desigur, puterile.

— Aveţi ierburi diferite şi bune pentru clime diferite. Cum aşa?

— Pe de-o parte o datorez milei lui Dumnezeu, care a aşezat podişul nostru pe coama unui lanţ de munţi care vede la miază-zi marea, şi îi primeşte vînturile calde, şi la miază-noapte muntele cel mai înalt, de la care primeşte balsamurile pădurilor. Iar pe de altă parte o datorez deprinderii meşteşugului, pe care fără vrednicie l-am învăţat prin voinţa maeştrilor mei. Anumite plante cresc şi într-o climă potrivnică lor dacă le pregăteşti pămîntul din jur, şi le dai ce le trebuie.

— Dar ave-ţi şi plante bune numai pentru mîncat? l-am întrebat eu.

— Tînărul meu înfometat, nu există plante bune de mîncare, care să nu fie şi pentru tămăduire, dacă sînt luate cu măsură. Numai excesul le face pricină de boală. Ia, de pildă, dovleacul. E de natură rece şi umedă, şi astîmpără setea, dar dacă-l mănînci stricat, îţi dă diaree şi trebuie să-ţi strîngi măruntaiele cu un amestec de saramură şi de muştar. Iar cepele? Calde şi umede, luate cîte puţin, înlesnesc coitul, fireşte la cei ce nu şi-au arătat puterile; multe, îţi fac capul greu şi trebuiesc combătute cu lapte şi cu oţet. Bună chibzuială, a adăugat răutăcios, pentru că un tînăr călugăr nu mănîncă întotdeauna cu măsură. Mănîncă în schimb usturoi. Cald şi uscat, e bun contra otrăvirilor. Dar nu trebuie exagerat, căci elimină prea multe umori din creier. Fasolea, în schimb, produce urină şi îngraşă, două lucruri foarte bune. Dar dă vise urîte. Mult mai puţin, însă, decît alte ierburi, pentru că sînt şi din cele care provoacă năluciri din cele mai rele.

— Care? am întrebat.

— Ehei, novicele nostru vrea să afle prea multe. Acestea sînt lucruri pe care trebuie să le ştie doar erboristul, căci de nu, orice nesăbuit poate umbla peste tot provocînd năluciri, sau să mintă cu ierburile.

— Dar ajunge puţină urzică, a spus atunci Guglielmo, sau un pic de *royubra*, sau de *oieribus*, şi eşti ferit de năluciri. Sper că aveţi şi voi ierburi din astea, bune.

Severino l-a privit pe sub sprîncene pe maestrul meu:

— Studiezi ierburile?

— Prea puţin, a spus cu modestie Guglielmo. Mi-a căzut odată în mînă tratatul *Theatrum Sanitatis* de Ububchasym de Baldach...

— Abul Asan al Muchtar ibn Botlan.

— Sau Ellucasim Elimittar, cum vrei tu. Mă întreb dacă voi putea găsi un exemplar aici.

— Ba chiar unul dintre cele mai frumoase, cu multe imagini de mare preţ.

— Lăudat fie cerul. Şi *De virtutibus herbarum* al lui Platearius?

— Şi acelea, precum şi *De plantis* şi *De vegetalibus* al lui Aristotel, tradus de Alfredo din Sareshel.

— Am auzit că n-ar fi cu adevărat de Aristotel, a observat Guglielmo, cum nu era de Aristotel, cum s-a descoperit, nici *De causis*.

— În orice caz, e o mare carte, a observat Severino, şi maestrul meu a fost de acord cu multă însufleţire, fără să întrebe dacă erboristul vorbea despre *De vegetalibus* sau despre *De causis*, două cărţi pe care nu le cunoşteam, dar despre care, din discuţia aceea, am tras concluzia că erau foarte valoroase amîndouă.

— Aş fi bucuros, a încheiat Severino, să am cu tine o discuţie serioasă despre ierburi.

— Eu mai mult decît tine, a spus Guglielmo, dar nu violăm regula tăcerii care guvernează ordinul vostru?

— Regula, a spus Severino, a fost adaptată, cu vremea, la cerinţele diferitelor comunităţi. Regula prevedea acea *lectio divina*, dar nu şi studiul; şi cu toate astea ştii cît a dezvoltat ordinul nostru cercetarea asupra lucrurilor divine şi a celor umane. Ba regula mai prevede şi dormitorul comun, dar uneori e drept, cum e cazul nostru, ca fraţii călugări să aibă posibilitatea să mediteze şi în timpul nopţii, aşa că fiecare din ei are chilia lui. Regula e foarte severă cu privire la linişte, şi la noi nu numai călugărul care îndeplineşte munci manuale, dar şi cel care scrie sau citeşte nu trebuie să stea de vorbă cu fraţii săi. Dar abaţia este în primul rînd o comunitate de studioşi, şi adesea este nevoie ca monahii să-şi împărtăşească din comorile de învăţătură pe care le-au adunat. Orice discuţie care priveşte studiile noastre este socotită îndreptăţită şi cu profit, cu condiţia să nu se desfăşoare în refector sau în timpul orelor sfintelor slujbe.

— Ai avut prilejul să vorbeşti mult cu Adelmo din Otranto? l-a întrebat pe neaşteptate Guglielmo.

Severino n-a părut surprins.

— Văd că Abatele ţi-a vorbit, a spus el. Nu. Cu el nu prea stam de vorbă. Îşi petrecea timpul pictînd miniaturi. L-am auzit discutînd uneori, cu alţi călugări, Vanenzio din Salvemec, sau Jorge din Burgos, despre lucruri legate de munca lui. Şi apoi eu nu-mi petrec toată ziua în *scriptorium*, ci în laboratorul meu, şi a arătat clădirea spitalului.

— Înţeleg, a spus Guglielmo. Deci nu ştii dacă Adelmo a avut năluciri?

— Năluciri?

— Ca acelea pe care le dau ierburile tale, de exemplu...

Severino s-a încordat.

— Am spus că păzesc cu multă grijă ierburile primejdioase.

— Nu despre asta e vorba, s-a grăbit să-l lămurească Guglielmo. Vorbeam de năluciri în general.

— Nu înţeleg, a spus Severino.

— Mă gîndeam la un călugăr care se preumblă noaptea prin Edificiu, unde prin îngăduinţa Abatelui se pot întîmpla lucruri... cumplite pentru cine intră acolo la ore neîngăduite... bine, spuneam, mă gîndeam că putuse să aibă năluciri drăceşti, care să-l fi împins în prăpastie.

— Am spus că eu nu frecventez *scriptorium*-ul decît cînd îmi trebuieşte vreo carte, dar de obicei am ierbarele mele pe care le păstrez în spital. Ţi-am spus, Adelmo era foarte apropiat de Jorge, de Venansio şi... fireşte, de Berengario.

Am desluşit o oarecare şovăială în vocea lui Severino. Nu i-a scăpat nici maestrului meu.

— Berengario? Şi de ce fireşte?

— Berengario din Arundel, ajutorul de bibliotecar. Erau de aceeaşi vîrstă, au fost novici împreună, era firesc să aibă despre ce să-şi vorbească. Asta voiam să spun.

(c) Asociatia Crestina Adventista din Romania

ZIUA ÎNTÎI

După ora nona

În care se vizitează scriptorium-ul și se face cunoștință cu mulți cărturari, copiști și caligrafi, precum și cu un bătrîn orb, care-l așteaptă pe Antichrist

— Asta deci voiai să spui, a comentat Guglielmo. Și m-am mirat că nu a stăruit deloc. Ba chiar a schimbat numaidecît vorba. Dar poate că e ora cînd trebuie să intrăm în Edificiu. Vrei să ne călăuzești?

— Cu plăcere, a spus Severino cu o ușurare care prea bătea la ochi.

Ne-a făcut să dăm ocol grădinii și ne-a dus înaintea fațadei de apus a Edificiului.

— Înspre grădină se află portalul care dă în bucătărie, ne-a spus, dar bucătăria ocupă doar jumătatea de apus a primului cat, în a doua jumătate este sala de mese, refectorul. Și spre poarta de miazăzi, unde se ajunge trecînd prin corul bisericii, se află alte două portaluri, care duc la bucătărie și la refector. Dar să intrăm, totuși, pe aici, pentru că din biserică puten trecem apoi în refector.

De cum am intrat în uriașa bucătărie, mi-am dat seama că înlăuntrul său Edificiul se înfățișa, pe cît era de înalt, ca o curte octogonală; așa cum am înțeles mai tîrziu, era vorba de un soi de puț mare, lipsit de uși, din care se deschideau, de la fiecare cat, ferestre largi, ca și cele care dau în afară. Bucătăria era o încăpere imensă, plină de fum, unde o grămadă de slujitori se și grăbeau să pregătească mîncărurile pentru cină. Pe o masă mare, doi dintre ei pregăteau un amestec de verdețuri, orz, ovăz, secară, tăind mărunt napi, năsturel, ridichi și morcovi. Alături, un alt bucătar, de cum isprăvise de fiert niște pești într-un amestec de vin și de apă, îi acoperea cu un sos pișcător, făcut din salvie, pătrunjel, cimbrișor, usturoi, piper și sare.

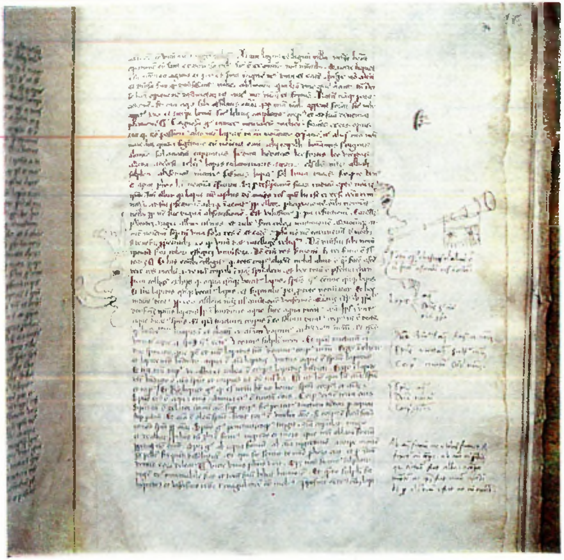
În fața turnului de apus, se deschidea un enorm cuptor pentru pîine care scăpăra deja de flăcări roșietice. În turnul de miazăzi, un cămin uriaș pe care clocoteau oale și se învîrteau frigări. Pe poarta ce da în ograda din spatele bisericii intrau în momentul acela porcarii, aducînd carnea porcilor hăcuiți. Am ieșit chiar pe poarta aceea și ne-am pomenit în ogradă, la marginea de răsărit a podișului, în spatele zidurilor, unde se ridicau multe construcții. Severino mi-a explicat că prima din ele adăpostea toate cocinile, apoi urmau grajdurile de cai, cele de boi, cotețele și țarcul acoperit pentru oi. În fața cocinilor, porcarii amestecau într-un vas foarte mare sîngele porcilor abia tăiați la gît, ca să nu se coaguleze. Dacă era amestecat bine și numaidecît, ar fi putut să țină pînă zilele următoare, datorită vremii reci, și în sfîrșit s-ar fi făcut din el sîngerete.

Am intrat din nou în Edificiu și am aruncat o privire grăbită spre refector, pe care l-am străbătut ca să ne putem duce la turnul de răsărit. Din cele două turnuri, între care se întindea refectorul, cel de miazănoapte adăpostea un cămin, celălalt o scară în formă de melc, care ducea la *scriptorium*, adică la catul al doilea. De aici călugării o porneau în fiecare zi la muncă, adică pe două scări, mai puțin comode, dar bine încălzite, care urcau în spirală spre spatele căminului și al cuptorului bucătăriei.

Guglielmo a întrebat dacă am putea găsi pe cineva în *scriptorium*, chiar dacă era duminică. Severino a zîmbit și a spus că munca, pentru călugărul benedictin, este rugăciune. Duminica serviciul divin ținea mai mult, dar călugării dedați cărților își

Abația Melk pe o veche hartă din sec. XVI: Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 1595 (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

Secolul 20 își exprimă și pe această cale gratitudinea față de conducerea prestigiosului așezămînt de cultură *Batthyaneum*, din Alba Iulia, pentru prețiosul sprijin acordat în vederea fotografierii unor file de inestimabilă valoare — manuscrise, incunabule și alte rarități bibliofile — conservate în această Bibliotecă din străvechea inimă a Transilvaniei



Filă dintr-un tratat de alchimie, MS de la 1422, cu notații și desene explicative: Michael Scotus *Tractatus Alchimici* (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

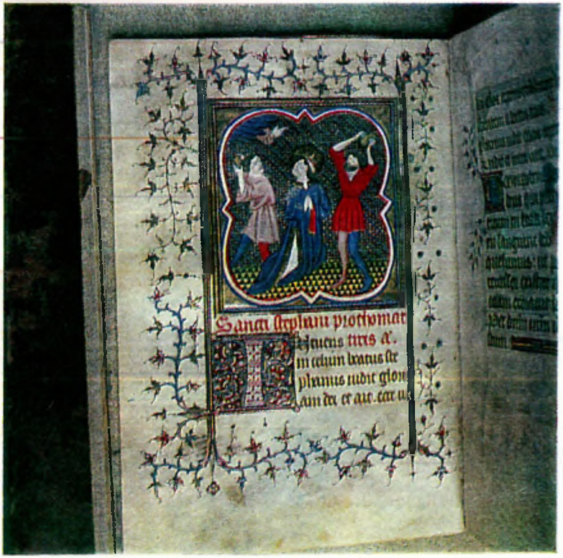
Un colț din Biblioteca Batthyaneum: « In omnibus requiem quesivi, et nusquam inveni, nisi in angulo cum libro... »

Întreaga ilustrație a prezentului număr a fost realizată de MIHAI OROVEANU

« ...alături de cele treizeci și șase de biblioteci din Bagdad, de cele zece mii de codice ale vizirului Ibn-al-Alkami, numărul bibliilor voastre egalează cele două mii patru sute de corane cu care se mîndrește Cairo... » (Umberto Eco, *Numele Rozei*)

« Biblioteca se apără singură, e de nepătruns ca și adevărul pe care-l găzduiește, amăgitoare ca și minciunile pe care le păstrează. Labirint al minții, ea este și un labirint pămîntesc. Poți să intri, dar nu poți să mai ieși. . . »
(Umberto Eco, *Numele Rozei*)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Codex Burgundus: Scenă de lapidare (MS din sec. XV)
Colecția Batthyaneum, Alba Iulia

Codex Burgundus: Maternitate (MS din sec. XV)
Colecția Batthyaneum, Alba Iulia

«. . .cartea e o făptură delicată, suferă de frecarea timpului, se teme de rozătoare, de vremea rea, de mîinile nepricepute. Dacă de sute și sute de ani fiecare ar fi putut să se atingă fără oprelişte de codicele noastre, cea mai mare parte dintre ele nici n-ar mai exista. . .»
(Umberto Eco, *Numele Rozei*)

Codex Burgundus, secolul XV: Enluminură reprezentînd o scenă de înmormîntare (Colecția de manuscrise Batthyaneum, Alba Iulia)

« Cele șase mii de codice cu care se lăuda Novalesa acum o sută și ceva de ani, sînt puține față de ale voastre, și poate că multe din acelea sînt acum aici ». (Umberto Eco, *Numele Rozei*)

petreceau, la fel, cîteva ore acolo sus, închinate de obicei fructuoaselor schimburi de observații docte, sfaturilor, meditațiilor despre sfintele scrieri.

În timp ce urcam, am văzut că maestrul meu cercetează cu privirea ferestrele care luminau scara. Probabil că mă făcusem și eu priceput ca și el, pentru că mi-am dat numaidecît seama că erau așezate în așa fel încît cu greu i-ar fi fost cuiva să ajungă pînă la ele. Pe de altă parte, nici ferestrele care se deschideau în refector (singurele care dau spre golul dinlăuntru, de la primul cat) nu păreau prea ușor de ajuns, dat fiind că sub ele nu erau mobile de nici un fel.

Ajunși în capul scării, am intrat, prin turnul de miazănoapte, în *scriptorium*, și aici nu mi-am putut înăbuși un strigăt de admirație. Catul al doilea nu era împărțit în două, așa cum era cel de sub el, și s-a arătat deci ochilor mei în toată întinderea sa nesfîrșită. Boltele, curbe și nu prea înalte (mai puțin decît într-o biserică, dar mai mult decît în orice altă sală capitulară pe care am văzut-o vreodată), sprijinite de pilaștri puternici, închideau un spațiu scăldat într-o încîntătoare lumină, pentru că trei ferestre enorme se deschideau pe fiecare din laturile mai mari, în vreme ce cinci ferestre mai mici străpungeau fiecare din cele cinci laturi din afară ale fiecărui turn; opt ferestre înalte și strîmte, în sfîrșit, lăsau lumina să intre și din lăuntru puțului octogonal.

Mulțimea ferestrelor făcea în așa fel încît marea sală să fie înveselită de o lumină continuă și difuză, chiar dacă era o după-amiază de iarnă. Vitraliile nu erau colorate ca acelea ale bisericilor, și plumburile care le îmbinau prindeau pătrate de sticlă incoloră, ca lumina să intre în chipul cel mai curat cu putință, nu meșterită de priceperea omului, și să slujească scopului ei, care era de a ilumina munca cititului și a scrisului. Am văzut în alte rînduri și în alte locuri multe *scriptoria*, dar nici unul în care să strălucească atît de luminos, în șuvoaiele de lumină fizică de care scînteia locul, același principiu spiritual întruchipat de lumină, acea *claritas*, izvor al oricărei frumuseți și înțelepciuni, atribut inseparabil al acelei proporții pe care o demonstra sala ce vedeam. Pentru că trei lucruri ajută, împreună, la crearea frumuseții: în primul rînd, integritatea sau perfecțiunea, și din această cauză socotim urîte lucrurile ne sfîrșite; apoi cuvenita proporție sau consonanță; și în sfîrșit, limpezimea și lumina, așa că numim frumoase lucrurile de culoare curată. Și cum privirea frumosului aduce pace și dorința noastră cea mai mare este să ne bucurăm în tihnă de pace, de bine și de frumos, m-am simțit cuprins de o mare împăcare și am gîndit că trebuie să fie tare plăcut să lucrezi în locul acela.

Care apărînd în ochii mei, la acea oră de după prînz, mi s-a părut o fericită oficină de înțelepciune. Am văzut, mai apoi, la San Gallo un *scriptorium* de aceleași proporții, despărțit de bibliotecă (în alte părți călugării lucrau în același loc unde erau adăpostite și cărțile), dar nu atît de frumos aranjat ca acesta. Anticari, copiști, caligrafi și cărturari erau așezați fiecare la masa lui, o masă sub fiecare din ferestre. Și cum ferestrele erau patruzeci (număr cu adevărat perfect, datorat decuplării patrulaterului ca și cum cele zece porunci ar fi fost proslăvite de cele patru virtuți cardinale), patruzeci de călugări ar fi putut lucra în același timp, chiar dacă în acel moment nu erau decît vreo treizeci. Severino ne-a lămurit că toți călugării care lucrau în *scriptorium* erau scutiți de slujbele de la orele *tertia*, *sexta* și *nona* pentru a nu-și întrerupe munca în orele cu lumină, și își întrerupeau activitatea numai la apusul soarelui, pentru *vesper*.

Locurile cele mai luminoase erau oprite pentru anticari, pentru miniaturiștii cei mai pricepuți, pentru caligrafi și copiști. Fiecare masă avea tot ce trebuia pentru pictarea miniaturilor și pentru copiat: sticluțe cu cerneluri, pene fine, pe care niște călugări le ascuțeau cu niște cuțite ascuțite, piatră ponce pentru a netezi pergamentul, rigla pentru trasul liniilor pe care avea să se înșiruie scrierea. Alături

de fiecare scrib, sau în capul planului înclinat al fiecărei mese, se afla un pupitru pe care sta codicele de copiat, pagina acoperită cu ornamente care încadrau rîndul ce se transcria atunci. Şi unii aveau cerneluri de aur sau în alte culori. Alţii, în schimb, stăteau doar şi citeau cărţi, şi treceau însemnări pe caietele sau tăbliţele lor personale.

De altfel nu am vut timp să iau seama la munca lor, deoarece ne-a ieşit în întîmpinare bibliotecarul, care aflasem deja că era Malachia din Hildesheim. Chipul lui încerca să-şi potrivească o expresie de bună-primire, dar nu m-am putut reţine să nu tremur în faţa unei fizionomii atît de neobişnuite. Făptura lui era înaltă şi, deşi din cale afară de slabă, membrele sale erau mari şi lipsite de graţie. Cum se mişca cu paşi mari, înfăşurat în veşmîntul negru al ordinului, era ceva care te neliniştea în felul cum arăta. Gluga, pe care, venind de-afară abia şi-o trăsese de pe cap, arunca o umbră pe paloarea chipului său şi dădea un nu ştiu ce dureros marilor săi ochi melancolici.

În fizionomia lui se afla ceva ca urmele mai multor pasiuni pe care voinţa le disciplinase, dar care păreau să fi fixat acele trăsături pe care acum încetase să le mai anime. Mîhnirea şi severitatea precumpăneau în liniile chipului său, şi ochii îi erau atît de stăruitori, încît la o singură privire izbuteau să pătrundă în inima celui ce-i vorbea, şi să-i citească gîndurile tainice, astfel încît cu greu se putea îngădui cercetarea lor, şi erai îndemnat să nu-i mai întîlneşti o a doua oară.

Bibliotecarul ne-a prezentat pe mulţi dintre călugării care şedeau atunci şi lucrau. Despre fiecare Malachia ne-a spus şi la ce lucra atunci, şi dintre toate am preţuit cel mai mult înalta dăruire pentru cunoaşterea şi studierea cuvîntului lui Dumnezeu. I-am cunoscut atunci pe Venanzio din Salvemec, traducător din greacă şi din arabă, credincios al acelui Aristotel care, desigur, a fost cel mai înţelept dintre toţi oamenii. Pe Bencio din Upsala, un tînăr monah scandinav, care se ocupa cu retorica. Pe Berengario din Arundel, ajutorul de bibliotecar. Pe Aymaro din Alexandria, care copia opere împrumutate numai pe cîteva luni de bibliotecă, şi apoi un grup de miniaturişti din diferite ţări, Patrizio din Clonmacnois, Rubano din Toledo, Magnus din Iona, Waldo din Hereford.

Lista ar putea desigur să continue şi nimic nu este mai minunat decît o asemenea înşiruire, instrument de minunate ipotipoze. Dar trebuie să mă întorc la subiectul discuţiilor noastre, din care au ieşit multe lămuriri folositoare pentru a înţelege ascunsa nelinişte care plutea printre călugări, şi un nu ştiu ce de taină, care apăsa asupra tuturor vorbelor lor.

Maestrul meu a început să vorbească cu Malachia, lăudînd frumuseţea şi hărnicia din *scriptorium* şi cerîndu-i amănunte despre desfăşurarea muncii care se făcea aici, pentru că, a spus el cu multă isteţime, auzise peste tot vorbindu-se despre biblioteca aceea, şi ar fi vrut să cerceteze multe cărţi. Malachia i-a lămurit ceea ce îi spusese şi Abatele, că monahul cerea bibliotecarului opera pe care vrea s-o consulte, şi acesta se duce s-o caute sus în bibliotecă, dacă cererea era dreaptă şi cu credinţă. Guglielmo a întrebat cum putea să cunoască numele cărţilor păstrate în dulapurile de deasupra, şi Malachia i-a arătat, legat de masa lui cu un lănţişor de aur, un codice voluminos, plin cu rînduri mărunte şi dese.

Guglielmo şi-a vîrît mîna în rasă, în locul unde se deschidea pe piept ca să facă un soi de buzunar, şi a scos de-acolo un obiect pe care i-l văzusem în mîini şi pe faţă chiar din timpul călătoriei. Era o mică furcă, construită astfel încît să poată sta pe nasul unui om (şi mai ales pe al lui, atît de ieşit în afară şi de încovoiat), cum stă un călăreţ pe crupa calului, sau cum stă o pasăre pe beţişorul ei din colivie. Şi în cele două părţi ale furcii, în aşa chip încît să ajungă în dreptul ochilor, se ridicau două cercuri ovale de metal, care prindeau două tipsioare de sticlă, groase ca nişte

funduri de pahare. Cu astea la ochi Guglielmo cel mai ades citea, şi spunea că vede mai bine decît îl înzestrase natura, sau decît îi îngăduia vîrsta lui înaintată, mai ales cînd slăbea lumina zilei. Şi nu-i slujeau ca să vadă departe, pentru care avea privire foarte ascuţită, ci pentru a vedea aproape. Cu aşa ceva el putea citi manuscrise aşternute cu litere foarte mărunte, pe care şi eu le desluşeam cu oboseală. Îmi explicase că, de îndată ce omul a trecut de jumătatea vieţii, chiar dacă vederea lui fusese dintre cele mai bune, ochiul se înţepenea şi se împotrivea să-şi mai potrivească pupila, aşa încît mulţi înţelepţi erau ca şi morţi pentru citit şi pentru scris, după ce treceau de a cincizecea primăvară. Mare nenorocire pentru oamenii care ar fi putut să dea ceea ce era mai bun din inteligenţa lor pentru încă mulţi ani. Aşa că trebuia lăudat Domnul Dumnezeu că cineva descoperise şi fabricase acel instrument. Şi-mi spunea asta ca să susţină ideile lui Ruggiero Bacone al lui, cînd spunea că scopul ştiinţei era şi de a prelungi viaţa omului.

Ceilalţi călugări l-au privit pe Guglielmo cu multă curiozitate, dar nu au îndrăznit să-i pună întrebări. Şi eu mi-am dat seama că, în nici un loc închinat, cu atîta pasiune şi cu atît orgoliu, cititului şi scrisului, acel instrument nu pătrunsese încă. Aşa că m-am simţit mîndru că urmez un om care avea ceva cu care să uimească alţi oameni de faimă în lumea întreagă pentru înţelepciunea lor.

Cu obiectul acela pe ochi, Guglielmo s-a aplecat asupra literelor înşirate în codice. M-am uitat şi eu şi am descoperit titluri nicicînd auzite, şi altele dintre cele mai cunoscute, pe care biblioteca le avea.

— *De pentagono Salomonis*, *Ars loquendi et intelligendi in lingua hebraica*, *De rebus metallicis* de Roger din Hereford, *Algebra* lui Kuwarizimi, tradusă în latină de Roberto Anglico, *Punicele* de Silio italico, *Gesta francorum*, *De laudibus sanctae crucis* de Rabano Mauro, şi *Flavii Claudii Giordani de aetate mundi et hominis reservatis singulis litteris per singulos libros ab A usque ad Z*, a citit maestrul meu. Strălucite opere. Dar în ce ordine sînt înregistrate? A citat dintr-un text pe care nu-l cunoşteam, dar care desigur îi era familiar lui Malachia: « *Habeat Librarius et registrum omnium librorum ordinatum secundum facultates et auctores, reponeatque eos separatim et ordinate cum signaturas per scripturam applicatis.* » Cum faceţi să cunoaşteţi locul fiecărei cărţi?

Malachia i-a arătat nişte însemnări care se aflau în marginea fiecărui titlu. Am citit: iii, IV gradus, V in prima graecorum; ii, V gradus, VII in tertia anglorum, şi aşa mai departe. Am înţeles că primul număr arăta poziţia cărţii în raftul sau *gradus*-ul arătat de al doilea număr, dulapul fiind arătat de al treilea număr, şi am înţeles că celelalte indicaţii arătau o cameră sau un coridor al bibliotecii, şi am îndrăznit să cer amănunte despre aceste ultime *distinctiones*. Malachia m-a privit cu asprime.

— Poate că nu ştiţi, sau aţi uitat, că accesul în bibliotecă îi este îngăduit numai bibliotecarului. Şi deci este drept şi îndeajuns ca doar bibliotecarul să poată desluşi aceste lucruri.

— Dar în ce ordine sînt trecute cărţile în aceste liste? a întrebat Guglielmo. Nu pe teme, se pare.

Nu a amintit de o ordine pe autori, care să urmeze aceeaşi desfăşurare ca a literelor din alfabet, pentru că este o uzanţă pe care am văzut-o folosită în ultimii ani, şi atunci se ţinea prea puţin seama de ea.

— Biblioteca îşi cufundă originea în negura vremilor, a spus Malachia, şi cărţile sînt înregistrate în ordinea achiziţionării, a dotării şi a intrării lor între zidurile acestea.

— Greu de găsit, a observat Guglielmo.

— Ajunge ca bibliotecarul să le cunoască pe dinafară, şi să ştie despre orice carte timpul în care a venit aici. Iar ceilalţi călugări pot să se încreadă în memoria lui,

şi părea să vorbească despre un altul, care nu era chiar el; şi am înţeles că el vorbea despre funcţia pe care în acel moment el o îndeplinea fără nici un merit, dar care fusese îndeplinită de o sută de alţii, acum dispăruţi, care-şi transmiseseră unii altora ştiinţa lor.

— Am înţeles, a spus Guglielmo. Dacă eu aş căuta ceva, fără să ştiu ce, despre pentagonul lui Solomon, domnia ta ai şti să-mi arăţi că există cartea al cărui titlu abia l-am citit, şi ai putea să-i precizezi locul în catul de deasupra.

— Dacă donmia ta vrei cu adevărat să afli cîte ceva despre pentagonul lui Solomon, a spus Malachia. Dar iată o carte pe care, ca să ţi-o dau, aş cere mai întîi sfatul Abatelui.

— Am aflat că unul dintre miniaturiştii voştri cei mai valoroşi, a spus atunci Guglielmo, a dispărut de curînd. Abatele mi-a vorbit despre talentul său. Aş putea vedea codicele pe care picta?

— Adelmo din Otranto, a spus Malachia, privindu-l pe Guglielmo cu neîncredere, lucra, din cauza vîrstei sale fragede, numai pe *marginalia*. Avea o imaginaţie foarte sprintenă şi din lucruri ştiute ştia să compună lucruri neştiute şi surprinzătoare, ca şi cum ai uni un trup omenesc cu un cap de cal. Dar uite colo cărţile sale. Ninemi nu s-a atins încă de masa lui.

Ne-am apropiat de ceea ce fusese locul de muncă al lui Adelmo, unde mai erau încă foile unei psaltiri bogat împodobite cu miniaturi. Erau foi de *vellum* foarte fin — rege printre pergamente — şi ultima foaie mai era încă fixată pe masă. Abia lustruită cu piatră ponce şi catifelată cu cretă, fusese întinsă bine cu ciocanul de lemn şi cu micile găuri făcute pe margini cu un cui ascuţit fuseseră însemnate toate liniile care trebuiau să conducă mîna artistului. Prima jumătate fusese acoperită deja cu scris şi călugărul începuse să schiţeze figurile pe margini. În schimb alte foi erau terminate cu totul, şi privindu-le, nici eu, nici Guglielmo nu am putut să ne ţinem un strigăt de admiraţie. Era vorba de o psaltire pe marginea căreia se înfăţişa o lume răsturnată, faţă de cea cu care se obişnuiseră simţurile noastre. Ca şi cum alături de o discuţie care prin definiţie e discutarea adevărului, s-ar fi desfăşurat foarte strîns legată de ea, prin uimitoare aluzii *in aenigmate*, o discuţie mincinoasă despre o lume aşezată cu capul în jos, în care cîinii aleargă înaintea iepurelui, şi cerbii îl vînează pe leu. Capete mici, cu gheare de păsări, animale cu mîini omeneşti pe spinare, capete pletoase din care ţîşneau picioare, dragoni zebraţi, patrupede cu gît de şarpe care se înfăşura în mii de noduri de nedesfăcut, maimuţe cu coarne de cerb, sirene cu forme de zburătoare cu aripi pieloase pe spate, oameni fără braţe cu alte corpuri de oameni care le răsăreau din spinare în chip de coasă, şi figuri cu gură plină de dinţi pe burtă, făpturi omeneşti cu cap cavalin şi cabaline cu picioare umane, peşti cu aripi de pasăre şi păsări cu coadă de peşte, monştrii cu un singur trup şi cu două capete, sau cu un cap şi cu mai multe trupuri, vaci cu coadă de cocoş cu aripi de fluture, femei cu capul chilug ca burta unui peşte, himere bicefale, încrucişate cu libelule cu bot de şopîrlă, centauri, dragoni, elefanţi, manticore, sciapode întinse pe crengi de copac, grifoni din a căror coadă ieşea un arcaş gata de luptă, creaturi drăceşti cu gît nesfîrşit, serii de animale antropomorfe şi cu pitici zoomorfi se asociau, uneori pe aceeaşi pagină, cu scene de viaţă campestră unde vedeai reprezentată, cu o vigoare impresionantă, aşa încît îţi venea să crezi că figurile erau vii, toată viaţa de la ţară: oameni care ară, care culeg fructe, care seceră, ţes sau seamănă, alături de vulpi şi de nevăstuici, înarmate cu arbalete, care urcau cu scările pe un oraş cu turnuri, apărat de maimuţe. Ici o literă iniţială se apleca în L, şi în partea de jos se năştea un dragon, colo un V, mare cu care începea cuvîntul *verba* producea ca o volbură naturală a trunchiului său un şarpe cu o mie de încolăciri, care la rîndul său dădea naştere la alţi şerpi ca alte viţe de vie şi corimbi.

Alături de psaltire era, fireşte terminată de puţină vreme, o aleasă carte de ore, cu dimensiuni incredibil de mici, încît ai fi putut s-o ţii în palmă. Scrisă măiestrit, miniaturile de pe marginile ei cu greu puteau fi desluşite de la prima vedere, şi cereau ca ochiul să le cerceteze de aproape pentru a se arăta în toată frumuseţea lor (şi te întrebai cu ce instrument supraomenesc le pictase miniaturistul ca să obţină efecte atît de pline de viaţă într-un spaţiu atît de restrîns). Toate marginile paginilor erau invadate de figuri minuscule care luau naştere, ca printr-o pornire naturală, din volutele cu care se terminau literele atît de frumos desenate: scene marine, cerbi alergînd, himere, torsuri omeneşti fără braţe care ieşeau în afară ca limbricii din însuşi corpul versetelor. Într-un loc, continuînd parcă pe cei trei « Sanctus, Sanctus, Sanctus » repetaţi pe trei linii diferite, vedeai trei figuri animalice cu capete omeneşti, dintre care două se răsuceau unul în jos, altul în sus pentru a se împreună într-un sărut pe care nu m-aş fi sfiit să-l numesc neruşinat dacă nu mi-aş fi dat seama că, deşi nu era prea clar, un adînc înţeles spiritual trebuie să fi îndreptăţit, fireşte, reprezentarea aceea în acel punct.

Eu urmăream acele pagini, nehotărît între admiraţie mută şi rîs, întrucît figurile te împingeau în mod firesc spre ilaritate, deşi comentau pagini sfinte. Şi fratele Guglielmă le urmărea zîmbind, şi a comentat:

— Babewyn, aşa li se spune pe insulele noastre.

— Babouins, cum le spun în Galii, a spus Malachia. Şi de fapt Adelmo a desprins meşteşugul său în ţara domniei tale, deşi după aceea a studiat şi în Franţa. Babuini, sau maimuţe din Africa. Figuri dintr-o lume răsturnată, unde casele răsar în vîrful unei turle ascuţite şi pămîntul stă deasupra cerului.

Eu mi-am amintit de unele versuri pe care le-am auzit în dialectul de la noi de-acasă şi nu m-am putut ţine să nu le rostesc:

Aller Wunder si geswigen,
das herde himel hât überstigen.
daz sult is vür ein Wunder Wigen.

Şi Malachia a continuat, citînd din acelaşi text:

Erd ob un himel unter
das sult ir hân besunder
Vür aller Wunder ein Wunder.

— Bravo Adso, a continuat bibliotecarul. Într-adevăr aceste imagini ne vorbesc despre acea regiune unde se ajunge călărind o gîscă albastră, unde se găsesc uli care pescuiesc peşti într-un pîrîu, urşi care urmăresc şoimi pe cer, homari care zboară ca porumbeii şi trei uriaşi prinşi în capcană şi ciuguliţi de un cocoş.

Şi un surîs palid a luminat buzele sale. Atunci ceilalţi călugări, care urmăriseră discuţia cu o oarecare sfială, s-au pornit să rîdă din toată inima, ca şi cum ar fi primit îngăduinţa bibliotecarului. Care s-a întunecat din nou, în timp ce ceilalţi continuau să rîdă, lăudînd priceperea bietului Adelmo, şi arătîndu-şi unii altora figurile cele mai de necrezut. Şi chiar în timp ce toţi rîdeau încă, am auzit în spatele nostru o voce, solemnă şi neîndurătoare:

— *Verba vana aut risui apta non loqui.*

Ne-am întors. Cel care vorbise era un călugăr încovoiat de greutatea anilor, alb ca neaua, nu numai la păr, ci şi la faţă, şi chiar pupilele îi erau albe. Mi-am dat seama că era orb. Vocea încă îi mai era autoritară şi membrele încă pline de vigoare, chiar dacă trupul i se ghemuise sub apăsarea vîrstei. Ne fixa ca şi cînd ar fi văzut, şi după aceea l-am văzut mereu mişcîndu-se şi vorbind ca şi cînd ar mai fi posedat încă lumina ochilor. În schimb tonul vocii sale era cel al unuia care nu posedă decît darul profeţiei.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Omul de vîrstă și de înțelepciune respectabile pe care îl vedeți, i-a spus Malachia lui Gugliemo, arătîndu-i-l pe noul venit, este Jorge din Burgos. Mai bătrîn decît oricine trăiește în mănăstire, în afară de Alinardo din Grottaferrata, este cel căruia foarte mulți dintre călugări îi încredințează sarcina păcatelor lor, prin taina spovedaniei. Apoi, întorcîndu-se spre bătrîn : Cel care stă în fața domniei tale este fratele Guglielmo din Baskerville, oaspetele nostru.

— Sper că nu v-au mîniat cuvintele mele, a spus bătrînul, cu glas repezit. Am auzit oameni rîzînd de lucruri rizibile și le-am amintit unul din principiile legilor noastre. Și, cum spune psalmitul, așa cum monahul trebuie să se abțină de la discuțiile bune prin juruința tăcerii, e cu atît mai cu chibzuială să se abțină de la discuțiile rele. Și sînt acelea care mint despre forma creației și arată lumea pe dos decît cum trebuie să fie; așa a fost întotdeauna și întotdeauna așa va fi în veacul veacurilor, pînă ce timpul se va sfîrși. Dar domnia ta vii din alt ordin, unde aud că e privită cu îngăduință chiar și veselia cea mai nepotrivită.

Amintea de ce se vorbea printre benedictini despre ciudățeniile puse pe seama sfîntului Francisc din Assisi și poate și despre ciudățeniile puse pe seama călugărilor mărunți și spirituali de tot felul, care erau vlăstarele cele mai noi și mai neliniștitoare ale ordinului franciscan. Dar fratele Guglielmo s-a prefăcut că nu înțelege insinuarea.

— Imaginile de pe margini îndeamnă adesea la rîs, dar în scopuri de clarificare, a răspuns. După cum în predici, pentru a stîrni închipuirea mulțimii credincioase, trebuiesc amestecate *exempla*, nu arareori glumețe, la fel și vorbirea imaginilor trebuie să se servească de aceste *nugae*. Pentru orice virtute și pentru orice păcat există un exemplu scos din bestiarii, și animalele prefigurează lumea oamenilor.

— Oh, da, a glumit bătrînul, dar fără să zîmbească, fiecare imagine este bună ca să îndemne la virtute, pentru ca opera cea mai de seamă a creațiunii, pusă cu capul în jos, să devină subiect de rîs. Și așa, cuvîntul Domnului să ne parvină prin măgarul care cîntă la liră, huhurezul care ară cu scutul, boii care se înjugă singuri la plug, rîurile care vin să-și reîntîlnească izvoarele, marea care ia foc, lupul care face pe eremitul ! Să vînezi iepuri cu boii, să înveți gramatica de la cucuvea, cîinii să-i muște pe purici, orbii să privească zidurile și munții să ceară pîine, furnica să fete un vițel, puii fripți să zboare, plăcintele să crească pe acoperișuri, papagalii să țină lecții de retorică, găinile să-i însămînțeze pe cocoși, puneți carul înaintea boilor, cîinele să doarmă în pat și toți să meargă cu capul în jos ! Ce vor să spună toate aceste *nugae ?* O lume răsturnată și potrivnică celei stabilite de Dumnezeu, sub pretextul de a răspîndi învățătura divină.

— Dar Areopagitul ne învață, a spus cu umilință Guglielmo, că Dumnezeu poate fi numit doar prin lucrurile cele mai diforme. Și Ugo de la San Vittore își amintea că cu cît asemănarea se face mai neasemănătoare, cu atît mai mult adevărul ne este revelat sub vălul figurilor oribile și neplăcute la înfățișare și cu atît mai puțin imaginația se liniștește în satisfacția carnală și e obligată să surprindă misterele care se ascund sub netrebnicia imaginii. . .

— Cunosc argumentul ! Și recunosc cu rușine că a fost argumentul principal al ordinului nostru, cînd abații de la Cluny se luptau cu cei cistercieni. Dar sfîntul Bernard avea dreptate : puțin cîte puțin omul care reprezintă și miracole ale naturii, pentru a prezenta lucrurile lui Dumnezeu *per speculum et in aenigmate*, capătă gust pentru natura însăși a monstruozităților și crează și se delectează cu ele, și prin ele, și nu mai poate vedea decît cu ochii lor. E deajuns ca voi, care mai aveți vedere, să priviți capitelurile mănăstirii voastre — și a arătat cu mîna dincolo de ferestre, spre biserică, sub ochii fraților preocupați de meditare — și să vă întrebați ce înțelesuri au acele monstruozități? Maimuțele acelea dezgustătoare? Leii aceia,

centaurii aceia, făpturile acelea pe jumătate omenești, cu gura pe pîntec, un singur picior și urechile cu văluri? Tigrii aceia pătați, războinicii aceia în luptă, vînătorii aceia care suflă în corn și acele multe trupuri cu un singur cap, si multe capete într-un singur trup? Patrupede cu coadă de șarpe, și pești cu capete de patruped, și aici un animal care din față pare un cal, iar din spate un țap, iar dincolo un cal cu coarne, și așa mai departe, fiindcă în definitiv, pentru un monah e mai plăcut să citească marmurile decît manuscrisele, și să admire operele omului decît să mediteze asupra legii lui Dumnezeu. Rușine pentru dorința ochilor voștri și pentru zîmbetele voastre !

Uriașul bătrîn s-a oprit gîfîind. Și eu am admirat memoria viguroasă cu care, orb fiind poate de multă vreme, își amintea încă de imaginile de a căror nerușinare vorbea. Așa încît l-am bănuit că imaginile acestea îl încîntaseră foarte mult cînd le văzuse, de vreme ce știa încă să le mai descrie cu atîta patimă. Dar mi s-a întîmplat adesea să găsesc reprezentările mult mai ademenitoare decît păcatul însuși în paginile acelor oameni, de incoruptibilă virtute, care îi condamnau farmecul și urmările. Semn că oamenii aceștia sînt împinși de o asemenea ardoare de a mărturisi adevărul, că nu se dau îndărăt, întru cinstirea lui Dumnezeu, să pună pe seama răului toate ademenirile în care se învejmîntă, ca să-i instruiască mai bine pe oameni asupra chipurilor în care cel rău îi atrage în capcană. Și de fapt cuvintele lui Jorge mi-au stîrnit o mare dorință de a vedea tigrii și maimuțele din mănăstire, pe care nu o admirasem încă. Dar Jorge a întrerupt cursul gîndurilor mele, pentru că a vorbit din nou, pe un ton mai puțin iritat :

— Domnul Dumnezeul nostru nu a avut nevoie de atîtea prostii pentru a ne arăta calea cea dreaptă. Nimic, în parabolele sale, nu îndeamnă la rîs sau la teamă. În schimb Adelmo, pe care acum îl plîngeți mort, se bucura în așa măsură de monstruozitățile pe care le picta, încît pierduse din vedere lucrurile ultime a căror figură materială trebuiau să fie. Și a străbătut toate, toate spun, și vocea lui a devenit solemnă, și amenințătoare, toate căile monstruozității. Ceea ce Dumnezeu știe să pedepsească.

Peste toți cei de față s-a pogorît o liniște grea. A îndrăznit s-o întrerupă Venenzio din Salvamec.

— Venerabile Jorge, a spus el, virtutea domniei tale te face nedrept. Cu două zile mai înainte ca Adelmo să fi murit, erai de față la o dezbatere care a avut loc tocmai aici, în *scriptorium*. Adelmo dorea ca arta lui, fiind binevoitoare cu reprezentările ciudate și închipuite, să fie totuși înțeleasă întru slava lui Dumnezeu, instrument de cunoaștere a lucrurilor cerești. Fratele Guglielmo îl cita mai adineaori pe Areopagitul, despre cunoașterea prin deformare. Și Adelmo a citat în ziua aceea o altă autoritate dintre cele mai de seamă, pe cea a doctorului din Aquino cînd a spus că se cuvine ca lucrurile divine să fie expuse mai degrabă în figuri de corpuri păcătoase, decît în figuri de corpuri nobile. Mai întîi pentru că sufletul omenesc este mai ușor scăpat de greșeală; este limpede, într-adevăr, că anumite proprietăți nu pot fi atribuite lucrurilor divine, ceea ce ar fi îndoielnic dacă acestea ar fi arătate cu figuri corporale nobile. În al doilea rînd pentru că acest fel de reprezentare se potrivește mai mult cunoașterii lui Dumnezeu pe care o avem pe acest pămînt, el se manifestă ca adevărat în ceea ce nu este, decît în ceea ce este, și de aceea asemănările acelor lucruri care se îndepărtează mai mult de Dumnezeu ne duc la o părere mai exactă despre el, deoarece așa aflăm că el este deasupra a ceea ce spunem și gîndim. Și în al treilea rînd pentru că așa sînt mai ușor ascunse lucrurile lui Dumnezeu persoanelor nedemne. În sfîrșit în ziua aceea era vorba de a înțelege în ce fel se poate da la iveală adevărul prin mijlocirea unor expresii surprinzătoare,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și pline de istețime, și tăinuite. Și eu i-am amintit că în opera marelui Aristotel găsim cuvinte foarte clare în această privință. . .

— Nu-mi amintesc, a întrerupt sec Jorge, sînt foarte bătrîn. Nu-mi amintesc. Poate că am exagerat în severitate. Acum e tîrziu, trebuie să mă duc.

— E ciudat că domnia ta nu-ți amintești, a stăruit Venanzio. A fost o discuție doctă și foarte frumoasă, în care a intervenit și Bencio și Berengario. Era vorba de a se ști, de fapt, dacă metaforele și jocurile de cuvinte, și enigmele, care par născocite de poeți pentru simpla plăcere, nu ne ajută să raționăm asupra lucrurilor într-un chip nou și surprinzător, și eu spun că și aceasta este o calitate care se cere de la un înțelept. . . Și era acolo și Malachia. . .

— Dacă venerabilul Jorge nu-și amintește, ai respect pentru vîrsta lui și pentru oboseala minții lui. . . de altfel atît de vie, s-a amestecat unul dintre călugării care urmăreau discuția. Fraza era pronunțată pe un ton agitat, cel puțin la început, pentru că acela ce vorbise, dîndu-și seama că îndemnînd la respect pentru bătrîn, îi punea, de fapt, în lumină o slăbiciune, își domolise apoi năvălirea propriei porniri, sfîrșind aproape într-o șoaptă de scuză. Cel care vorbise era Berengario din Arundel, ajutorul de bibliotecar .Era un tînăr cu chipul palid, și privindu-l mi-am amintit de definiția pe care Ubertino o dăduse despre Adelmo: ochii săi păreau ca ai unei femei lascive. Intimidat de privirile tuturor care cădeau asupra lui, își ținea degetele de la mîini strînse ca unul care vrea să-și stăpînească o tulburare lăuntrică.

A fost ciudată reacția lui Venanzio. L-a privit pe Berengario în așa chip încît acela și-a lăsat ochii în jos:

— Foarte bine, frate, a spus, dacă memoria e un dar al lui Dumnezeu, și capacitatea de a uita poate fi foarte bună și este prețuită. Dar o respect la fratele bătrîn cu care vorbeam. Din partea ta, însă, mă așteptam la o amintire mai vie în legătură cu lucrurile petrecute cînd ședeam aici, împreună cu un prieten foarte drag ție. . .

N-aș putea spune dacă Venanzio apăsase tonul cînd pronunțase cuvintele « foarte drag ». Fapt e că am simțit trecînd un aer de neliniște printre cei de față. Fiecare întorcea privirea în altă parte, dar nici unul n-o oprea asupra lui Berengario, care se înroșise foarte puternic. A intervenit numaidecît Malachia, cu autoritate:

— Vino, frate Guglielmo, a spus, am să-ți arăt și alte cărți interesante.

Grupul s-a desfăcut. L-am surprins pe Berengario aruncîndu-i lui Venanzio o privire încărcată de venin, și Venanzio răspunzîndu-i de asemenea, deosebit de provocător. Eu, văzînd că bătrînul Jorge se îndepărta, pătruns de un sentiment de respectoasă supunere, m-am aplecat și i-am sărutat mîna. Bătrînul a primit sărutarea, și-a pus mîna pe capul meu și m-a întrebat cine eram. Cînd i-am spus numele meu chipul i s-a luminat din nou:

— Porți un nume foarte frumos, a spus. Știi cine a fost Adso din Montier-en-Der? a întrebat.

Eu, mărturisesc, nu știam. Așa că Jorge a adăugat:

— A fost autorul unei cărți mari și cumplite, *Libellus de Antechristo*, în care el a văzut lucruri care aveau să se petreacă, și n-a fost ascultat deajuns.

— Cartea a fost scrisă înaintea mileniului nostru, a spus Guglielmo și lucrurile acelea nu s-au dovedit adevărate.

— Pentru cine nu are ochi să vadă, a spus orbul. Căile lui Antichrist sînt încete și întortocheate. El sosește cînd noi n-o bănuim, și nu pentru că ar fi greșit calculul sugerat de apostol, ci pentru că noi nu i-am desprins meșteșugul. Apoi a strigat cu glas foarte puternic și cu fața spre sală, făcînd să răsune boltele din *scriptorium*: Chiar acum sosește ! Nu pierdeți ultimele zile rîzînd de monștrii cu pielea pătată și coada îmbîrligată ! Nu vă risipiți ultimele șapte zile !

ZIUA ÎNTÎI

Vesper

În care se vizitează restul abației. Guglielmo trage unele concluzii în legătură cu moartea lui Adelmo, se vorbește cu fratele sticlar despre sticlele pentru citit și despre fantome care apar celui ce vrea să citească prea mult

În momentul acela au sunat pentru *vesper* și călugării au început să-și părăsească mesele. Malachia ne-a dat de înțeles că noi trebuia să plecăm. El avea să rămînă, cu ajutorul său Berengario, să pună lucrurile la loc și (așa s-a exprimat) să pregătească biblioteca pentru noapte. Guglielmo l-a întrebat dacă după aceea avea să închidă ușile.

— Nu există ușă care să oprească intrarea în *scriptorium*, din bucătărie sau din refector, nici în bibliotecă din *scriptorium*. Mai puternică decît orice ușă trebuie să fie interdicția Abatelui. Și călugării trebuie să se folosească și de bucătărie și de refector, pînă la *completa*. Atunci, ca să nu las străinii sau animalele, pentru care interdicția nu există, să intre în Edificiu, chiar eu închid portalurile de jos, care duc și la bucătărie și la refector, și de la ora aceea Edificiul rămîne izolat.

Am coborît. În vreme ce călugării se îndreptau spre cor, maestrul meu a hotărît că Dumnezeu avea să ne ierte că nu asistam la serviciul divin (Dumnezeu a avut multe să ne ierte în zilele care au urmat !) și m-a îndemnat să mă plimb puțin cu el pe platou, ca să ne obișnuim cu locul.

Am ieșit prin bucătării, am străbătut cimitirul: erau acolo pietre de mormînt mai noi și cele care păstrau semnele timpului, povestind vieți de monahi care trăiseră în secolele trecute. Mormintele erau fără nume, iar deasupra aveau cruci de piatră.

Vremea se strica. Se pornise un vînt rece și cerul se mohorîse. Se bănuia un soare care apunea în spatele grădinilor, și începuse să se întunece la răsărit, spre care ne îndreptam, înconjurînd corul bisericii și ajungînd în partea din spatele platoului. Aici, aproape în dosul zidului de împrejmuire, în locul unde se lipea de turnul răsăritean al Edificiului, se aflau cocinile și porcarii acopereau vasul cel mare cu sîngele de porc. Am observat că în spatele cocinilor zidul împrejmuitor era mai scund, așa încît puteai să te apropii să privești. Dincolo de picioarele zidurilor, terenul, care cobora foarte abrupt, avea dedesubt un mal de pămînt pe care zăpada nu izbutea să-l ascundă cu totul. Mi-am dat seama că era vorba de depozitul de bălegar, care era aruncat din acel loc, și cobora pînă la cotitura de la care se ramifica poteca de-a lungul căreia o pornise la întîmplare fugarul Brunello. Spun bălegar pentru că era vorba de un munte de materii puturoase, a căror duhoare ajungea pînă la parapetul de care mă proptisem; bineînțeles că țăranii veneau să ia din partea de jos, ca să-l folosească drept îngrășămînt pentru cîmp. Dar la dejecțiile animalelor și ale oamenilor se adăugau și alte gunoaie solide, tot prisosul de materii moarte pe care abația le îndepărta din trupul ei, ca să se păstreze limpede și curată, în legătura ei cu înălțimile munților și cu cerul.

În grajdurile de alături, grăjdarii tocmai duceau caii la iesle. Am străbătut drumul lung pe care se întindeau, spre zid, diferitele grajduri, și la stînga, în spatele corului, dormitorul călugărilor și latrinele. Acolo unde zidul de răsărit apuca spre miazăzi, în colțul împrejmuirii, se găsea clădirea fierăriilor. Fierarii care mai rămăse-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

seră își puneau la loc sculele și stingeau focurile, ca să se ducă la slujbă. Guglielmo a pornit-o curios spre una dintre fierării, separată oarecum de restul atelierelor, unde un călugăr își strîngea lucrurile. Pe masa lui se afla o minunată colecție de sticle de toate culorile, de mici dimensiuni, dar sprijinite de pereți erau plăci mai mari. În fața lui era un relicvar încă neterminat, din care exista numai carcasa de argint, dar pe care el tocmai încastra cu precizie sticle și alte pietre, pe care le adusese cu instrumentele lui la dimensiuni de nestemate.

Astfel l-am cunoscut pe Nicola din Marimondo, maestrul sticlar al abației. Ne-a explicat că în partea din spatele atelierului se mai sufla încă sticla, în vreme ce în cea din față, unde ședeau fierarii, se fixau sticlele cu plumburile de legătură ca să se facă vitralii. Dar, a adăugat, marea operă de artă a vitraliului, care împodobea Edificiul și biserica, fusese săvîrșită cu secole în urmă. Acum se mărginea la lucruri mărunte, sau la repararea stricăciunilor provocate de timp.

— Și cu mare greutate, a adăugat, pentru că nu se mai pot găsi culorile de altădată, mai ales albastrul, pe care-l puteți admira în cor, de o calitate atît de curată, încît cînd soarele e sus pe cer revarsă în navă o lumină de paradis. Geamurile de la partea de apus a navei, refăcute de puțină vreme, nu sînt de aceeași calitate, și asta se vede în zilele de sărbătoare. E zadarnic, a mai spus el, nu mai avem înțelepciunea anticilor, s-a sfîrșit vremea uriașilor.

— Sîntem pitici, a încuviințat Guglielmo, dar pitici care stau pe umerii acelor uriași, și în nimicnicia noastră izbutim uneori să vedem mai departe decît ei la orizont.

— Spune-mi ce facem noi mai bine și ei nu știau să facă ! a izbucnit Nicola. Dacă ai coborî în cripta bisericii, unde este păstrat tezaurul abației, ai găsi relicvarii de o lucrătură atît de aleasă, încît monstrișorii pe care-i fac au acum ca vai de lume, și-a arătat spre opera lui care se afla pe masă, își vor părea o maimuțăreală a acelora !

— Nu e scris în lege că maeștrii sticlari trebuie să continue să facă ferestre, și aurarii relicvarii, dacă maeștrii din trecut au știut să le facă atît de frumoase și menite să dăinuie peste veacuri. Astfel pămîntul s-ar umple de relicvarii, într-o epocă în care sfinții de la care să păstrezi relicve sînt atît de rari, a spus în glumă Guglielmo. Și nici ferestrele nu trebuiesc construite la infinit cu vitralii. Și în diferite alte țări am văzut opere noi făcute cu sticlă, care te fac să gîndești la o lume în care sticla să fie nu numai în slujba serviciului divin, și ci în ajutorul slăbiciunilor omenești. Aș vrea să-ți arăt o operă din zilele noastre din care mă simt onorat să stăpînesc un foarte trebuincios exemplar.

Și-a vîrît mîna în rasă și a scos de-acolo lentilele sale care l-au înmărmurit pe interlocutorul nostru.

Nicola a luat furcuța, pe care Guglielmo i-o întindea, cu mare interes.

— *Oculi de vitro cum capsula !* a exclamat el. L-am auzit vorbindu-mi despre asta pe un anume Giordano, pe care l-am cunoscut la Pisa. Spunea că n-au trecut douăzeci de ani de cînd au fost născociți. Dar am vorbit cu el acum mai bine de douăzeci de ani.

— Cred că au fost născociți cu mult înainte, a spus Guglielmo, dar sînt greu de făcut și pentru asta au nevoie de maeștri sticlari foarte pricepuți. Cer mult timp și muncă. Acum zece ani o pereche din acești *vitrei ab oculis ad legendum* au fost vînduți la Bologna cu șase *soldi*. Eu am primit o pereche în dar de la un mare maestru, Salvino degli Armati, acum mai bine de zece ani, și i-am păstrat cu mare grijă în tot acest timp, de parcă ar fi fost — și acum de fapt sînt — o parte din propriul meu trup.

— Nădăjduiesc să mi-i dai și mie să-i cercetez în una din zilele acestea; mi-ar face plăcere să fac și eu unii la fel, a spus emoționat Nicola.

— Fără îndoială, s-a învoit Guglielmo, numai ia seama că grosimea sticlei trebuie să se schimbe după cum o cere ochiul cu care trebuie să se privească, și se cer încercate multe din aceste lentile pentru a le potrivi pe pacient, pînă cînd se găsește grosimea cea mai bună.

— Ce minune, spunea Nicola mai departe. Și ai să vezi că mulți au să vorbească de vrăjitorie și despre amestecul necuratului. . .

— Într-adevăr, aici poți vorbi pe drept cuvînt de magie, a încuviințat Guglielmo. Numai că sînt două forme de magie. Există o magie care este lucrarea diavolului și care urmărește prăbușirea omului prin acțiuni despre care nu este îngăduit să vorbim. Dar există și o magie care este lucrare a lui Dumnezeu, acolo unde știința Domnului iese la iveală prin știința omului, care slujește să transforme natura, și care are unul dintre scopuri pe acela de a prelungi însăși viața omului. Și aceasta este magie sfîntă, căreia înțelepții ar trebui întotdeauna să-și închine viața, nu numai pentru a descoperi lucruri noi, ci pentru a descoperi atîtea secrete ale naturii, pe care înțelepciunea divină le împărtășise evreilor, grecilor, atîtor popoare antice, ba chiar și necredincioșilor (și nu-ți mai spun cîte lucruri minunate de optică și de știință a vederii găsesc în cărțile necredincioșilor). Și pe toate aceste cunoștințe o știință creștină va trebui să pună din nou stăpînire, și s-o ia înapoi de la păgîni și de la necredincioși *tamquam ab iniustis possessoribus*.

— Dar de ce acei care dețin această știință nu o împărtășesc întregului popor al lui Dumnezeu?

— Pentru că nu tot poporul lui Dumnezeu e dornic și pregătit să primească atîtea secrete, și s-a întîmplat adesea că deținătorii acestei științe să fie luați drept magi ce au legămînt cu diavolul, plătind cu viața lor dorința pe care o avuseseră să-i facă pe ceilalți părtași la comoara lor de cunoaștere. Chiar eu, în timpul unor procese în care era bănuit cineva de-a avea legătură cu diavolul, a trebuit să mă feresc de a folosi aceste lentile, slujindu-mă de secretari binevoitori să-mi citească documentele de care aveam nevoie, pentru că altminteri, într-un moment cînd prezența diavolului era atît de cotropitoare, și toți îi respirau, ca să zic așa, mirosul de pucioasă, eu însumi aș fi fost socotit ca un prieten al celor judecați. Și, în sfîrșit, ne atrăgea atenția Ruggiero Bacone, nu întotdeauna secretele științei trebuie să se afle la îndemîna tuturor, întrucît unii ar putea să le folosească în scopuri rele. Adesea înțeleptul trebuie să facă să apară ca magice cărți care nu sînt magice, dar cu adevărat de știință bună, ca să le ferească de ochii curioșilor.

— Te temi, deci, că oamenii simpli pot folosi rău aceste secrete? a întrebat Nicola.

— În ceea ce îi privește pe oamenii simpli, mă tem numai că pot fi terorizați, fiind luați drept acele opere ale diavolului despre care prea adesea le vorbesc predicatorii. Vezi, mi s-a întîmplat să cunosc medici foarte pricepuți care distilaseră medicamente în stare să vindece numaidecît un bolnav. Dar aceștia le dau celor simpli alifia sau fiertura lor însoțindu-le cu vorbe sfinte și psalmodiind fraze care păreau rugăciuni. Nu pentru că aceste rugăciuni ar fi avut putere de tămăduire, ci pentru că, fiind încredințați că tămăduirea venea de la rugăciuni, cei simpli să fi înghițit fiertura și să se fi uns cu alifia, și așa să se tămăduiască, fără să ia prea mult în seamă puterea adevărată a leacurilor. Și apoi, pentru ca sufletul, foarte înfierbîntat de încrederea în formula de credință, să se lase cît mai mult în voia acțiunii corporale a medicamentului. Dar adesea comorile științei trebuie ferite nu de oamenii simpli, ci chiar de alți înțelepți. Se fac azi mașini nemaipomenite, de care într-o zi se va vorbi, cu care se poate călăuzi cu adevărat mersul naturii. Dar va fi vai și amar dacă ele vor cădea în mîinile unor oameni care să le întrebuințeze ca să-și mărească puterea lor pămîntească și să îndestuleze pofta lor de avere.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

Îmi spun că în ţara catailor un înţelept a distilat o pulbere care poate produce, în atingere cu focul, o detunătură puternică şi o flacără mare, distrugînd toate lucrurile pe mari întinderi de jur împrejur. Minunată lucrare, dacă ar fi folosită pentru a abate cursul rîurilor, sau a sfărîma stînca pentru a se putea curăţa pămîntul. Dar dacă cineva ar folosi-o pentru a pricinui rău duşmanilor săi?

— Poate că ar fi bine aşa, dacă ar fi duşmani ai poporului lui Dumnezeu, a spus Nicola cu devoţiune.

— Poate, s-a învoit Guglielmo. Dar cine e azi duşmanul poporului lui Dumnezeu? Împăratul Ludovic, sau papa Ioan?

— Oh, Doamne Dumnezeule! a spus foarte speriat Nicola. Chiar că n-aş vrea să hotărăsc eu singur un lucru atît de dureros.

— Vezi, a spus Guglielmo. Uneori e bine ca anumite secrete să rămînă tainuite în discuţii oculte. Secretele naturii nu se transportă în piei de capră sau de oaie. Aristotel spune în cartea secretelor că a dezvălui prea multe ascunzişuri ale naturii şi ale artei, înseamnă a rupe un sigiliu ceresc, şi că multe lucruri rele ar putea ieşi de aici. Ceea ce însă nu înseamnă că secretele nu trebuiesc dezvăluite, dacă se convine să hotărască înţelepţii cînd şi cum.

— Aşa că e bine ca în lucruri din acestea, a spus Nicola, să nu fie toate cărţile la îndemîna oricui.

— Asta e o altă poveste, a spus Guglielmo. Se poate păcătui din prea multă locvacitate, dar şi din prea multă tăcere. Eu nu voiam să spun că trebuie ascunse izvoarele ştiinţei. Ba chiar asta mi se pare un mare rău. Voiam să spun că, ocupîndu-se de ascunzişuri din care poate ieşi fie binele, fie răul, înţeleptul are dreptul şi datoria să folosească un limbaj obscur, lămurit doar pentru cei de-o potrivă cu el. Calea ştiinţei este anevoioasă, şi e anevoios să deosebeşti pe ea binele de rău. Şi adesea înţelepţii vremurilor noi sînt doar pitici pe umerii piticilor.

Discuţia prietenească cu maestrul meu trebuie să-l fi împins pe Nicola pe calea mărturisirilor. Aşa că i-a făcut un semn de încredere lui Guglielmo (ca şi cum i-ar fi spus: eu şi cu tine ne înţelegem, pentru că vorbim despre aceleaşi lucruri) şi a spus în legătură cu asta:

— Totuşi acolo, şi a arătat spre Edificiu, secretele ştiinţei sînt foarte bine apărate de opere de magie. . .

— Da? a spus Guglielmo, prefăcîndu-se indiferent. Uşi zăvorîte, oprelişti aspre, ameninţări, îmi închipui.

— Oh, nu; mai mult!

— Ca, de exemplu, ce?

— Uite, eu nu ştiu cu precizie, eu mă ocup de sticle şi de cărţi, dar în abaţie umblă poveşti ciudate.

— Ce fel de poveşti?

— Ciudate. Se spune despre un călugăr care în timpul nopţii voia să se aventureze în bibliotecă, în căutarea a ceva ce Malachia nu voia să-i dea, că a văzut şerpi, oameni fără cap şi oameni cu două capete. Puţin a lipsit ca să nu iasă nebun din labirint. . .

— De ce vorbeşti de magie şi nu de apariţii diabolice?

— Pentru că oricît aş fi eu doar meşter sticlar, nu sînt atît de neştiutor. Diavolul (Doamne, apără-mă!) nu ademeneşte un călugăr cu şerpi sau cu oameni bicefali, ci cu apariţii neruşinate, ca pe călugării din pustiu. Şi apoi, dacă e rău să pui mîna pe anumite cărţi, de ce diavolul ar trebui să-l împiedice pe un călugăr să făptuiască răul?

— Mi se pare o bună entimemă, a admis maestrul meu.

— Şi, în sfîrşit, cînd montam geamurile la spital, m-am distrat să răsfoiesc cîteva din cărţile lui Severino. Era o carte de secrete, scrisă cred de Albert cel Mare: m-au atras nişte miniaturi ciudate, şi din paginile cărţii am citit despre felul cum poţi unge fitilul unei lămpi cu ulei, şi fumul care iese din ea îţi dă năluciri. Ai văzut, sau mai bine zis n-aveai cum să vezi încă, pentru că n-ai petrecut încă o noapte în abaţie, că în timpul orelor de întuneric catul de deasupra Edificiului este luminat. Prin geamuri, în anumite locuri, străbate o lumină slabă. Mulţi s-au întrebat ce-o fi, şi s-a vorbit de focuri vrăjite sau despre sufletele călugărilor bibliotecari care se întorc să-şi viziteze regatul lor. Mulţi de aici cred în asta. Eu cred că sînt lămpi pregătite pentru năluciri. Ştii, dacă iei untură de la urechea unui cîine şi ungi cu ea un fitil, cine respiră fumul acelei lămpi va crede că are cap de cîine, şi dacă ar fi cineva în preajma lui l-ar vedea cu cap de cîine. Şi mai e şi o altă unsoare care face astfel încît cei care stau în jurul lămpii se simt mari cît nişte elefanţi. Şi cu ochii unui liliac şi a două soiuri de peşti, al căror nume nu mi-l mai amintesc, şi fierea unui lup, faci un fitil care arzînd te va face să vezi animalele de la care ai luat untura. Şi cu coada şopîrlei faci toate lucrurile din jur să se vadă ca de argint, iar cu untura unui şarpe negru şi o bucată de giulgiu de înmormîntare, camera va părea plină de şerpi. Eu ştiu asta. Cineva din bibliotecă e foarte priceput. . .

— Dar n-ar putea fi sufletele bibliotecarilor răposaţi care să facă toate magiile astea?

Nicola a rămas încremenit şi neliniştit.

— La asta nu m-am gîndit. S-ar putea. Dumnezeu să ne păzească. E tîrziu, au şi început rugăciunile de *vesper*. La revedere.

Şi s-a îndreptat spre biserică.

— Ce credeţi despre tot ce a spus Nicola? l-am întrebat pe maestrul meu.

— Nu ştiu. În bibliotecă se petrece ceva, şi nu cred să fie sufletele bibliotecarilor răposaţi. . .

— De ce?

— Pentru că îmi închipui că au fost atît de virtuoşi, încît astăzi stau în împărăţia cerurilor să-şi bucure ochii privind chipul lui Dumnezeu, dacă răspunsul acesta poate să te mulţumească. Cît priveşte lămpile, dacă sînt, le vom vedea. Iar cît despre unsorile de care vorbea sticlarul nostru, există feluri mult mai lesnicioase de a produce năluciri, şi Severino le cunoaşte foarte bine, ţi-ai dat seama astăzi. E neîndoios că în abaţie nu se vrea să se pătrundă noaptea în bibliotecă, şi că în schimb mulţi au încercat şi încearcă s-o facă.

— Şi crima noastră are vreo legătură cu această poveste?

— Crima? Cu cît mă gîndesc mai mult, cu atît sînt mai convins că Adelmo s-a omorît.

— Şi de ce?

— Îţi aminteşti, azi-dimineaţă, cînd am descoperit grămada de bălegar? În timp ce urcam cotitura străjuită de turnul de răsărit, am observat în acel punct semnele lăsate de o surpătură: adică o parte din teren, mai mult sau mai puţin în locul unde se grămădeşte bălegarul, se prăbuşise, rostogolindu-se pînă la picioarele turnului. Şi iată de ce, în seara aceasta, cînd am privit de sus, bălegarul ne-a apărut puţin acoperit de zăpadă, sau abia acoperit de ultima zăpadă de ieri, nu de cea din zilele trecute. Cît priveşte cadavrul lui Adelmo, Abatele ne-a spus că era sfîşiat de stînci, şi sub turnul de răsărit, în locul unde construcţia se termină la zid, cresc pini. În schimb stîncile nu sînt decît tocmai în locul unde peretele zidului se sfîrşeşte, alcătuind ca un soi de treaptă, şi după asta începe căderea de bălegar.

— Şi atunci?

— Atunci gîndeşte-te dacă nu e mai. . . cum să spun?. . . dacă nu am avea mai multă bătaie de cap să admitem că Adelmo, din motive încă neaflate, fie că s-a aruncat, de voie de nevoie, de pe parapetul zidului, fie că s-a prăbuşit pe stîncă şi, mort

© Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

sau rănit cum o fi fost, a căzut în bălegar. Apoi povîrnișul, datorită uraganului din seara aceea, a făcut să se rostogolească și bălegarul și o parte din teren și corpul bietului om sub turnul de răsărit.

— Și de ce domnia ta spune că ar fi mai mare bătaie de cap să gîndim așa?

— Dragă Adso, nu trebuiesc înmulțite explicațiile și cauzele fără ca să fie o neapărată trebuință de ele. Dacă Adelmo a căzut din turnul de răsărit, trebuie să fi pătruns în bibliotecă, acolo trebuie să-l fi lovit cineva mai înainte de a se putea împotrivi, acel cineva să fi găsit chipul de a urca cu un trup neînsuflețit în spinare pînă la fereastră, să fi deschis-o și să-l fi aruncat jos pe nenorocit. Cu ipoteza mea nu ne trebuie decît Adelmo, voința lui și un povîrniș. Totul se explică folosind un număr foarte mic de cauze.

— Dar de ce să se fi omorît?

— Dar de ce să fi fost omorît? În orice caz trebuie să căutăm motivele. Și că există, mi se pare neîndoielnic. În Edificiu se respiră un aer de reținere, toți păstrează tăcerea despre ceva anume. Deocamdată n-am adunat decît unele insinuări, destul de nesigure, de fapt, asupra unei anume legături ciudate dintre Adelmo și Berengario. Asta înseamnă că vom ține ochii pe ajutorul de bibliotecar.

În timp ce vorbea astfel, slujba de *vesper* se terminase. Servitorii s-au întors la îndatoririle lor înainte de a se duce la cină, călugării s-au îndreptat spre refector. Cerul se întunecase acum și începea să ningă. O zăpadă ușoară, cu fulgi mici și moi, care avea să continue, cred, mare parte din noapte, deoarece în dimineața următoare tot platoul avea să fie acoperit de o pătură imaculată, cum voi spune.

În românește de FLORIN CHIRIȚESCU

UMBERTO ECO

Marginalii și glosse la

NUMELE ROZEI

Rosa que al prado encarnada,
te ostentas presuntüosa
de grana y carmín bañada:
campa lozana y gustosa;
pero no, que siendo hermosa
también serás desdichada.

Sora Juana Inés de la Cruz

Titlul și sensul

De cînd am scris *Numele rozei* primesc multe scrisori de la cititori, care mă întreabă ce semnificație are hexametrul latin din finalul cărții, și de ce acest hexametru a dat naștere titlului. Le răspund că este vorba de un vers din *De contemptu mundi* al lui Bernardo Morliacense, un benedictin din secolul al XII-lea, care face variațiuni pe tema lui *ubi sunt* (din care, mai tîrziu, acel *mais où sont les neiges d'antan*, al lui Villon), numai că Bernardo adaugă toposului curent (mai marii de odinioară, orașele faimoase, prințesele frumoase, totul se destramă în neant) ideea că din toate aceste lucruri duse ne rămîn simple nume. Îmi amintesc că Abélard se servea de exemplul amintitului *nulla rosa* est ca să demonstreze că limbajul poate vorbi atît despre lucruri dispărute cît și despre cele inexistente. După toate acestea îl las pe cititor să tragă singur concluziile.

Un povestitor nu trebuie să furnizeze interpretări despre propria sa operă, altfel n-ar mai fi scris un roman, care este o mașină de produs interpretări. Dar unul dintre principalele obstacole în calea realizării acestei virtuoase propuneri este tocmai faptul că un roman trebuie să aibă un titlu.

Un titlu este deja, din nefericire, o cheie interpretativă. Nu putem eluda sugestiile suscitate de *Roșu și negru* și de *Război și pace*. Titlurile cele mai respectuoase față de cititor sînt cele care se reduc la numele eroului eponim, ca: *David Copperfield*, sau *Robinson Crusoe*, dar și trimiterea la eponim poate constitui o imixtiune din partea autorului. *Père Goriot (Moș Goriot)* concentrează atența cititorului asupra bătrînului tată, în timp ce romanul este și epopeea lui Rastignac sau a lui Vautrin, alias Collin. Poate că ar trebui să fie cineva în chip cinstit necinstit precum Dumas, întrucît este evident că *Cei trei mușchetari* este de fapt povestea celui

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de-al patrulea. Dar este un lux rar, și poate că autorul și-l poate îngădui numai din greșeală.

Romanul meu avea un alt titlu, de lucru, care era *Abbazia del delitto (Abația crimei)*. L-am înlăturat pentru că fixează atenția cititorului numai asupra intrigii polițiste, și putea, ilicit, să-i determine pe nefericiții cumpărători, care vînează întîmplări pline de acțiune, să se arunce asupra unei cărți care i-ar fi dezamăgit. Visul meu era să numesc cartea *Adso da Melk*. Titlu foarte neutru, pentru că Adso era în același timp și vocea care povestea. Dar la noi editorilor nu le plac numele proprii, pînă și *Fermo și Lucia* a fost refăcut și, dealtfel, există puține exemple, ca *Lemmonio Boreo*, *Rubé* sau *Metello*. . .Foarte puține, față de legiunile verișoarelor Bette, de Barry Lyndon ,de Armance și de Tom Jones care populează alte literaturi.

Ideea cu *Numele rozei* mi-a venit aproape din întîmplare, și mi-a plăcut pentru că trandafirul este o reprezentare simbolică atît de densă în semnificații încît nu i-a mai rămas nici una; trandafirul mistic, și trandafirul ce-a trăit ce trăiesc trandafirii, războiul celor două. . .roze, un trandafir e un trandafir , sectanții *rosacroce* (din secolul al XV-lea — nota tr.), mulțumesc pentru minunații trandafiri, « *rosa fresca aulentissima* » (« trandafir proaspăt parfumat » (contrastul de dragoste al lui Cielo d'Alcamo — nota tr.). Cititorul, din această cauză, era complet dezorientat, nu putea să aleagă nici o interpretare; și chiar dacă ar fi surprins posibile interpretări nominaliste ale versului final, ar fi ajuns tocmai la sfîrșitul cărții, după ce ar mai fi găsit cine știe cîte alte soluții. Un titlu trebuie să îmbine ideile, nu să le separe.

Nimic nu-l consolează mai mult pe un autor de romane decît descoperirea unor interpretări la care el să nu se fi gîndit, și pe care cititorii i le sugerează. Cînd scriam cărți de teorie, atitudinea mea față de recenzent era de tip judiciar: au înțeles sau nu ceea ce voiam să spun? La roman e cu totul altfel. Nu spun că autorul nu poate descoperi o interpretare care să i se pară aberantă, dar ar trebui să tacă; în orice caz alții să se gîndească la asta și să o conteste, cu textul în mînă. De altfel majoritatea interpertărilor te fac să descoperi efecte ale sensului la care nu te-ai gîndit. Dar ce vrea să zică faptul că nu m-am gîndit la ele?

O cercetătoare franceză, Mireille Calle Gruber a descoperit paragrame subtile care unesc pe *i semplici* (în sensul de săraci), cu *semplici* în sensul de plante medicinale, și apoi își dă seama că vorbesc de « iarba rea » a ereziei. Aș putea să-i răspund că termenul de *semplici* circulă, în amîndouă cazurile, în literatura epocii, ca și expresia « iarbă rea » (« *mala pianta* »). Pe de altă parte, cunoșteam bine exemplul lui Greimas referitor la dubla izotopie care ia naștere cînd îl definim pe vînzătorul de plante ca « prieten al celor săraci ». Știam sau nu că fac un joc de paragrame? Nu mai are nici o importanță s-o spun acum, textul există și produce propriile sale efecte de sens.

Citind recenziile la roman, simțeam un fior de satisfacție cînd găseam un critic (și primii au fost Ginevra Bompiani și Lars Gustaffson) care cita o replică pe care Guglielmo o rostea la sfîrșitul procesului inchizitorial (p. 388 din ediția italiană). « Ce vă terorizează mai mult la puritate? », întreabă Adso și Guglielmo răspunde: « Graba. » Îmi plăceau mult și mai îmi plac încă aceste două rînduri. Dar mai tîrziu, un cititor mi-a atras atenția că, la pagina următoare, Bernardo Gui, amenințîndu-l pe chelar cu tortura, spune: « Justiția nu e mînată de grabă, așa cum credeau pseudoapostolii, și cea a lui Dumnezeu are secole la dispoziție ». Și cititorul, pe drept cuvînt, m-a întrebat ce fel de raport am vrut să instaurez între graba de care se temea Guglielmo și absența grabei elogiată de Bernardo. În acel moment mi-am dat seama că se întîmplase ceva care mă neliniștea. Schimbul de replici dintre Adso și Guglielmo nu era în manuscris. Dialogul acela scurt l-am adăugat la

corectura în tipar: din motive de armonizare (*concinnitas*), aveam nevoie să mai inserez cîteva silabe, înainte de a-i reda cuvîntul lui Bernardo. Și, firesc, în timp ce îl făceam pe Guglielmo să urască graba (și cu multă convingere, din această cauză mi-a plăcut mai apoi atît de mult replica), uitasem de tot că, puțin mai înainte, Bernardo vorbea despre grabă. Dacă recitiți replica lui Bernardo, lăsînd-o la o parte pe cea a lui Guglielmo, nu e altceva decît un fel de a spune, e un lucru pe care ne-am aștepta să-l afirme un judecător, e o frază făcută să spună la fel de mult ca: « Justiția e egală pentru toți ». Opusă, vai, grabei despre care vorbește Guglielmo, graba de care vorbește Bernardo dă naștere, după cum e și firesc, unui efect de sens, și cititorul are dreptate să se întrebe dacă aceștia spun același lucru, sau dacă ura față de grabă, exprimată de Guglielmo, nu este ușor diferită de ura față de grabă exprimată de Bernardo. Prezența textului înaintea noastră dă naștere propriilor sale efecte. Fie că vreau fie că nu, acum ne aflăm în fața unei întrebări, a unei provocări ambigue, și chiar mie îmi vine greu să interpretez opoziția, deși înțeleg că în ea se ascunde un sens (poate mai multe).

Autorul s-ar cuveni să moară după ce a terminat de scris. Ca să nu tulbure drumul textului.

Autorul nu trebuie să interpreteze. Dar poate povesti de ce și cum a scris. Așa numitele texte de poetică nu ajută întotdeauna la înțelegerea operei care le-a inspirat, ajutîndu-ne în schimb să înțelegem cum este rezolvată o problemă tehnică: producerea unei opere.

Poe în a sa *Filosofie a compoziției* povestește cum a scris *Corbul*. Nu ne spune cum trebuie să-l citim, ci care sînt problemele pe care și le-a pus ca să realizeze un efect poetic. Și aș defini efectul poetic drept capacitatea pe care un text o oferă de a genera lecturi diverse, fără a se epuiza niciodată în întregime.

Cine scrie (cine pictează, sau sculptează, sau compune muzică) știe întotdeauna ce anume face și care este prețul. Știe că trebuie să rezolve o problemă. S-ar putea ca datele de pornire să fie obscure, pulsatile, obsesive, nu altceva decît o dorință sau o amintire. Dar, după aceea, problema se rezolvă la masa de scris, întrebînd materia pe care o frămînți — materie care se înfățișează cu propriile ei legi naturale, dar în același timp aduce cu ea amintirea culturii de care e plină (ecoul intertextualității).

Cînd autorul ne spune că a lucrat în *raptus-ul* inspirației, minte. *Genius is twenty per cent inspiration and eighty per cent perspiration.*

Nu-mi amintesc despre care faimoasă poezie a sa, Lamartine a spus că a conceput-o dintr-o dată, într-o noapte de furtună, într-o pădure. După ce a murit au fost găsite manuscrisele cu nenumărate ștersături și variante, și s-a descoperit că aceasta era poate poezia cea mai « lucrată » din toată literatura franceză.

Cînd scriitorul (sau artistul în general) spune că a lucrat fără să se gîndească la regulile procesului, vrea să spună, doar, că lucra fără să știe că cunoaște regula. Un copil vorbește foarte bine limba maternă, însă n-ar ști să-i scrie gramatica. Dar gramaticianul nu este singurul care cunoaște regulile limbii, pentru că pe acestea le cunoaște foarte bine și copilul, fără s-o știe: gramatician e numai acela care știe pentru ce și cum cunoaște limba copilul.

Să povestești cum ai scris, nu însemnează să dovedești că ai scris « bine ». Poe spunea că « una este efectul operei și alta cunoașterea procesului ». Cînd Kandinsky sau Klee ne povestesc cum pictează, nu ne spun dacă unul din ei e mai bun decît celălalt. Cînd Michelangelo ne spune că a sculpta însemnează să desprinzi din prisosul ei figura ce zace, dinainte înscrisă în piatră, nu ne spune dacă *Pietà* de la Vatican este mai bună decît *Pietà* de la Rondanini. Uneori paginile cele mai luminoase despre procesele artistice au fost scrise de artiști minori, care realizau

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

efecte modeste, dar ştiau să reflecteze bine asupra propriilor lor procese: Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland...

Evident, Evul Mediu

Am scris un roman pentru că mi-a venit pofta să-l scriu. Cred că este un motiv suficient pentru ca să începi să povesteşti. Omul, prin natura sa, este un animal fabulator. Am început să scriu în martie '78, mînat de o idee fecundă. Aveam chef să otrăvesc un călugăr. Cred că un roman poate lua naştere dintr-o idee de acest gen, restul nu este decît conţinutul care se adaugă pe măsură ce înaintezi. Ideea trebuie să fi fost mai veche. Mai tîrziu am găsit un caiet datat 1975 în care făcusem o listă cu călugării dintr-o mănăstire neprecizată. Nimic altceva. La început am citit *Traité des poisons* de Orfila, pe care îl cumpărasem cu douăzeci de ani în urmă de la un *bouquiniste* de pe cheiurile Senei din pură fidelitate huysmaniană *(Là bas)*. Şi pentru că nici una dintre acele otrăvuri nu mă satisfăcea, l-am rugat pe un prieten biolog să-mi recomande o doctorie care să aibă anumite proprietăţi (să poată fi absorbită prin piele, manipulînd ceva). Am distrus imediat scrisoarea prin care acesta îmi răspundea că nu cunoaşte o otravă de acest fel, era vorba de documente care, citite în alt context, puteau duce la spînzurătoare.

La început călugării mei trebuiau să trăiască într-o mănăstire din zilele noastre (mă gîndeam la un călugăr investigator care citeşte « Manifestul »). Dar cum o mănăstire, sau o abaţie trăieşte încă din multe amintiri medievale, am început să scotocesc prin arhivele mele de medievalist în hibernare (o carte despre estetica medievală în 1956, alte o sută de pagini despre temă în 1969, cîteva eseuri apoi, reveniri la tradiţia medievală în 1962 pentru lucrarea mea despre Joyce, şi apoi în 1972 lungul studiu despre Apocalips şi miniaturile la comentariul lui Beatus di Liebana: deci Evul Mediu mă preocupa în permanenţă). Mi-a căzut în mînă un material imens (fişe, fotocopii, caiete) acumulate din 1952, şi destinat altor scopuri, nu tocmai precise: pentru o istorie a monştrilor, sau pentru o analiză a enciclopediilor medievale, sau pentru o teorie a argumentării... La un moment dat mi-am spus că, de vreme ce Evul Mediu este viaţa mea imaginară cotidiană, ar merita, oricum, să scriu un roman în care totul să se petreacă de-a dreptul în Evul Mediu. Aşa cum am mai spus în unele interviuri, prezentul îl cunosc numai prin mijlocirea ecranului de televizor, în timp ce Evul Mediu îl cunosc nemijlocit. La ţară, cînd aprindeam focurile în poiană, soţia mă acuza că nu ştiu să mă uit la scînteile care se înălţau printre copaci şi pluteau pe deasupra limbilor de foc. După ce a citit capitolul despre incendiu a spus: « Dar asta înseamnează că priveai scînteile ! » Am răspuns: « Nu, dar ştiam cum le-ar fi privit un călugăr medieval ».

Acum zece ani, expediind o scrisoare, a autorului către editor, împreună cu comentariul meu la comentariul Apocalipsului de Beatus di Liebana (pentru Franco Maria Ricci), mărturiseam: « Orice aş face, m-am născut ca să cercetez străbătînd păduri simbolice, locuite de unicorni şi grifoni, şi comparînd structurile piramidale şi pătrate ale catedralelor cu vîrfurile de o maliţie exegetică ascunsă în formulele tetragonale din *Summulae*, hoinărind între Vico degli Strami şi naosurile cistercensiene, întreţinîndu-mă cordial cu călugări clunyacensi instruiţi şi popmpoşi, ţinut sub observaţie de un Aquinat dolofan şi raţionalist, tentat de Honorius Augustoduniensis, de geografiile lui fanteziste, în care se vremuri se explica *quare in pueritia coitus non contingat*, cum să ajungi pînă la Insula Pierdută şi cum să capturezi un vasilisc înarmat numai cu o oglinjoară de buzunar şi cu o neabătută credinţă în Bestiar.

Înclinaţia aceasta şi pasiunea aceasta nu m-au părăsit niciodată, chiar dacă mai tîrziu, din motive morale şi materiale (să fii medievalist implică adesea o bogăţie însemnată şi posibilitatea de a trece prin biblioteci îndepărtate, microfilmînd manuscrise intruvabile) am bătut alte drumuri. Astfel Evul Mediu a rămas, dacă nu meseria mea, *hobby*-ul meu — şi tentaţia constantă — şi îl văd în toate, transparînd în lucrurile de care mă ocup, care nu par medievale şi totuşi sînt.

Vacanţe tăinuite sub naosurile din Autun, unde abatele Grivot scrie, azi, manuale despre Diavol, cu legături impregnate de pucioasă, extazuri cîmpeneşti la Moissac şi la Conques, orbit de Bătrînii Apocalipsului sau de diavolii care viră în căldări clocotite sufletele damnate; şi, în acelaşi timp, lecturi regeneratoare din călugărul luminător al Venerabilului Beda, bucurii raţionaliste cerute lui Occam, pentru a înţelege mai bine misterele Semnului acolo unde Saussure este încă obscur. Şi aşa mai departe, cu neîntrerupte nostalgii după *Peregrinatio Sancti Brendani*, după controlul gîndirii noastre împlinit cu ajutorul Evangheliarului *de la Kells*, după Borges reconsiderat prin *kenningars-urile* celtice, după raporturile dintre putere şi mase convinse de ea verificate în jurnalele Episcopului Suger... »

Masca

De fapt nu am hotărît doar să povestesc *despre* Evul Mediu. Am hotărît să povestesc *în* Evul Mediu, şi prin gura unui cronicar de epocă. Eram un povestitor debutant şi pînă acum la povestitori m-am uitat de pe cealaltă parte a baricadei. Mă ruşinam să povestesc. Mă simţeam ca un critic teatral care pe neaşteptate se expune luminilor rampei şi se vede privit de către cei cărora pînă atunci le fusese complice în stal.

Poţi spune « Era o dimineaţă frumoasă de la sfîrşitul lui noiembrie » fără ca să te simţi Snoopy? Dar dacă aveam să-l pun pe Snoopy să spună asta? Dacă deci « era o dimineaţă frumoasă... » ar fi spus cineva care era îndreptăţit s-o spună, pentru că aşa se obişnuia în vremea lui? O mască, iată de ce aveam nevoie.

Am început să citesc sau să recitesc cronicarii medievali, pentru ca să le asimilez ritmul şi candoarea. Ei aveau să vorbească în numele meu, şi eu eram în afară de orice bănuială. În afara bănuielilor, dar nu şi a ecourilor intertextualităţii. Am redescoperit astfel ceea ce scriitorii au ştiut întotdeauna (şi ceea ce ne-au spus de atîtea ori): cărţile vorbesc mereu despre alte cărţi şi orice întîmplare povesteşte o întîmplare deja povestită. O ştia Homer, o ştia Ariosto, ca să nu mai vorbim de Rabelais, sau de Cervantes. Din această cauză povestea mea nu putea să înceapă decît cu manuscrisul regăsit, şi chiar acest fapt ar fi fost un citat (fireşte). Astfel am scris imediat introducerea, aşezînd povestirea la al patrulea nivel de comunicare, înlăuntrul a trei naraţiuni: eu spun, că Vallet spunea, că Mabillon spusese, că Adso a spus...

Eram eliberat acum de orice spaimă. Şi în acest moment am încetat să scriu, timp de un an. Am încetat pentru că am descoperit un alt lucru pe care îl ştiam (pe care toţi îl ştiau), dar pe care l-am înţeles mai bine lucrînd.

Am descoperit deci că un roman nu are nici o legătură, în primă instanţă, cu cuvintele. Scrierea unui roman e o întîmplare cosmologică, ca aceea povestită de Geneză (trebuie totuşi să-ţi alegi modele, cum spunea Woody Allen).

Romanul ca fapt cosmologic

Înţeleg că pentru a povesti trebuie înainte de toate să construieşti o lume, pe cît posibil mobilată pînă la ultimele amănunte. Dacă aş construi un rîu, două maluri şi pe malul stîng aş aşeza un pescar, şi dacă acestui pescar i-aş atribui un caracter

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

irascibil şi cazier judiciar, aş putea să încep să scriu, tălmăcind în cuvinte, ceea ce nu poate să nu se întîmple. Ce face un pescar? Pescuieşte (şi iată o secvenţă de gesturi mai mult sau mai puţin inevitabilă). Şi după aceea ce se întîmplă? Sau se prind peştii sau nu. Dacă sînt peşti, pescarul îi pescuieşte şi apoi se duce acasă foarte mulţumit. Sfîrşitul povestirii. Dacă nu sînt, fiindcă e irascibil, poate se va înfuria. Poate o să rupă undiţa. Nu e mult, dar e deja o schiţă. Dar există un proverb indian care spune « aşază-te pe malul apei şi aşteaptă, cadavrul duşmanului tău nu va întîrzia să treacă ». Şi dacă pe firul apei o să treacă un cadavru — dat fiind că posibilitatea e creată în aria intertextuală a fluviului? Să nu uităm că pescarul meu are un cazier încărcat. O să vrea să-şi asume riscul de a intra într-o încurcătură? Ce-o să facă? O să fugă, o să se prefacă, poate, că nu a văzut cadavrul? O să se simtă vinovat, pentru că la urma urmei cadavrul e cel al omului pe care-l ura? Irascibil cum e, se va înfuria pentru că nu a putut să săvîrşească el răzbunarea rîvnită? Vedeţi, a fost deajuns să mobilaţi cu puţin propria lume, şi începutul unei povestiri e gata. E gata şi începutul unui stil, pentru că un pescar care pescuieşte ar trebui să-mi impună un ritm narativ lent, fluvial, armonizat cu aşteptarea lui care trebuie să fie răbdătoare, dar şi cu izbucnirile furiei sale neastăpînite. Problema este de a construi lumea, cuvintele vor veni aproape de la sine. *Rem tene, verba sequentur*. Invers, cred, de ceea ce se întîmplă cu poezia: *verba tene, res sequentur*.

Primul an de lucru la roman a fost dedicat construirii lumii. Lungi registre cu toate cărţile care se puteau găsi într-o bibliotecă medievală. Liste cu nume şi fişe cu starea civilă pentru multe personaje, dintre care, mai tîrziu, multe au fost excluse din povestire. E cazul să spun că trebuia să ştiu şi cine erau ceilalţi călugări care nu apar în carte; şi pe care cititorul nu era necesar să-i cunoască, dar pe care trebuia să-i cunosc eu. Cine a spus că proza trebuie să concureze cu Oficiul stării civile? Dar poate că trebuie să concureze şi cu serviciul de urbanistică al primăriei. Şi de aici lungi investigaţii arhitectonice, după fotografii şi planuri din enciclopedia arhitecturii, ca să stabilesc planul de construcţie al abaţiei, distanţele, pînă şi numărul treptelor unei scări în spirală. Odată Marco Ferreri mi-a spus că dialogurile mele sînt cinematografice pentru că durează cît trebuie. Prin forţa împrejurărilor, cînd două dintre personajele mele vorbeau în vreme ce se deplasau de la refector în curtea interioară a mînăstirii scriam cu planul sub ochi, şi după ce au ajuns, au încetat să mai vorbească.

Trebuie să-ţi creezi constrîngeri ca să poţi inventa în libertate. În poezie, constrîngerea poate să fie creată de picior, de vers, de rimă, de ceea ce contemporanii au numit respiraţie după ureche. . . În naraţiune constrîngerea e dată de lumea pe care se sprijină. Şi acest lucru nu are nici o legătură cu realismul (chiar dacă explică *pînă* şi realismul). Se poate construi o lume în întregime ireală în care măgarii zboară şi prinţesele sînt înviate printr-un sărut: dar trebuie ca lumea aceasta, perfect posibilă şi ireală, să existe, conform unor structuri definite de la plecare (trebuie să se ştie dacă e o lume în care o prinţesă poate fi readusă la viaţă numai prin sărutul unui prinţ, sau şi prin cel al unei vrăjitoare, şi dacă sărutul unei prinţese poate retransforma în prinţ numai broaştele rîioase sau şi, să zicem pe armadili [mamifer din America de Sud, ca un arici — nota tr.].

Din lumea mea făcea parte şi Istoria, şi iată de ce am citit şi am recitit atît de multe cronici medievale, şi citindu-le mi-am dat seama că trebuiau să facă parte din roman şi lucruri care la început nici nu mi-au tecut prin minte, ca luptele pentru practica sărăciei, sau inchiziţia împotriva fraţilor franciscani.

De exemplu: de ce în cartea mea există *i fraticelli* [călugăraşii — nota tr.] trecentişti? Dacă trebuia să scriu o poveste medievală, trebuia s-o fac să se desfăşoare

în secolul al XIII-lea sau al XII-lea, pentru că le cunoaştem mai bine decît secolul al XIV-lea. Dar aveam nevoie de un investigator, dacă se putea englez (citat intertextual), care să fie dotat cu un puternic simţ de observaţie şi cu o sensibilitate deosebită pentru interpretarea indiciilor. Aceste calităţi nu se aflau decît în mediul francescan, şi după Roger Bacon; ceva mai mult, o teorie dezvoltată a semnelor o găsim numai odată cu occamiştii, [discipolii lui Occam — nota tr.] sau, mai corect, a existat şi înainte, dar mai înainte interpretarea semnelor fie că era de tip simbolic, fie că tindea să vadă în semne ideile şi universaliile. Numai între Bacon şi Occam semnele sînt folosite pentru a trimite la cunoaşterea particularului. Deci povestirea trebuia s-o localizez în secolul al XIV-lea, deşi aceasta mă irita mult, pentru că mă mişcam mai anevoie în acest secol. Din acest moment a fost nevoie de noi lecturi, şi am făcut descoperirea că un franciscan din secolul al XIV-lea, chiar englez, nu putea să ignore disputa despre « sărăcie », mai ales dacă era prieten sau discipol, sau cunoscător al lui Occam. (Pe scurt, la început hotărîsem ca investigatorul să fie Occam însuşi, dar apoi am renunţat, pentru că omeneşte vorbind Venerabilul *Inceptor* îmi este antipatic.)

Dar de ce totul se petrece în 1327, la sfîrşitul lui noiembrie? Pentru că în decembrie Michele da Cesena se afla deja la Avignon (şi iată ce înseamnă să mobilezi o lume dintr-un roman istoric: unele elemente, ca numărul treptelor, depind de ce hotărăşte autorul, altele, ca mişcările lui Michele, depind de lumea reală, care în mod întîmplător, în acest fel de romane, coincide cu posibila lume a povestirii).

Dar în noiembrie era prea devreme. De fapt mai aveam nevoie să tai un porc De ce? Dar e simplu: ca să pot vîrî un cadavru cu capul în jos într-un hîrdău cu sînge. Şi de unde această nevoie? Pentru că a doua trîmbiţă a Apocalipsului zice că. . . Nu puteam schimba în nici un caz Apocalipsul, făcea parte din lume. Bine, se mai întîmplă ca (m-am informat) porcii să fie tăiaţi numai cînd e frig, şi în noiembrie putea să fie prea devreme. Nu şi dacă aş fi pus abaţia la munte, în aşa fel încît să fie zăpadă. Altfel povestea mea ar fi putut să se desfăşoare la cîmpie, la Pomposa, sau la Conques.

Lumea construită va fi cea care ne va spune apoi cum trebuie să înainteze povestirea. Toată lumea mă treabă de ce Jorge al meu îl evocă, prin nume, pe Borges şi de ce Borges este atît de rău. Dar eu nu ştiu de ce. Voiam un orb ca paznic al unei biblioteci (ceea ce mi se părea că este o idee bună pentru o povestire) şi bibliotecă plus orb nu pot da decît Borges, şi pentru că datoriile se plătesc. Şi apoi Apocalipsul, prin comentarii şi miniaturi spaniole, influenţează întreg Evul Mediu. Dar cînd l-am pus pe Jorge în bibliotecă, nu ştiam că el va fi asasinul. Ca să spun aşa, el a făcut totul de unul singur. Şi să nu se creadă că aceasta este o poziţie « idealistă », ca a cuiva care ar spune că personajele au o viaţă a lor, iar autorul, în transă, le pune să acţioneze în funcţie de ce îi sugerează ele. Prostii de care trebuie să te fereşti la maturitate. De fapt personajele sînt constrînse să acţioneze conform legilor lumii în care trăiesc. Într-adevăr, povestitorul este prizonierul propriilor premize.

O altă poveste frumoasă a fost cea a labirintului. Toate labirinturile pe care le cunoşteam, şi aveam în mînă frumosul studiu al lui Santarcangeli, erau labirinturi descoperite. Puteau să fie destul de complicate şi pline de circumvoluţiuni. Dar eu aveam nevoie de un labirint închis (aţi mai văzut vreodată o bibliotecă cu tavanul deschis, iar dacă labirintul era prea complicat, cu multe coridoare şi săli interioare, n-ar fi avut o aerisire suficientă. Şi o bună aerisire era necesară pentru ca să alimenteze incendiul (desigur, lucrul acesta, că la sfîrşit Edificiul trebuia să ardă îmi era foarte limpede, dar şi asta din motive cosmologico-istorice: în Evul Mediu catedralele şi mănăstirile ardeau ca nişte chibrituri, şi să-ţi imaginezi o istorie medie-

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

vală fără incendiu e ca şi cum ai face un film de război în Pacific fără un avion de vînătoare care se prăbuşeşte în flăcări). Şi iată că am lucrat timp de două sau trei luni la construirea unui labirint adecvat, şi la sfîrşit a trebuit să-i adaug guri de aerisire, pentru că altfel tot ar fi avut prea puţin aer.

Cine vorbeşte

Aveam multe probleme. Voiam un loc închis, un univers concentraţionar, şi pentru ca să-l închid mai bine era oportun să introduc, în afară de unitatea de loc, şi unitatea de timp (dat fiind că unitatea de acţiune era îndoielnică). Deci, o abaţie benedictină, cu o viaţă punctată de orele canonice (poate că modelul inconştient era *Ulysses*, pentru structura de fier a orarului de zi; dar era şi *Muntele Vrăjit*, din cauza locului stîncos şi sanatorial în care aveau să de desfăşoare multe conversaţii).

Conversaţiile îmi ridicau multe probleme, dar pe acestea le-am rezolvat mai tîrziu, scriind. Există o tematică, puţin tratată în teoria prozei, şi care este aceea a *turn ancillaries*, adică a artificiilor prin care povestitorul dă cuvîntul diferitelor personaje. Să se noteze care sînt diferenţele dintre aceste cinci dialoguri:

1. — Ce mai faci?
— Bine, dar tu?
2. — Ce mai faci? zise Giovanni.
— Bine, dar tu? zise Pietro.
3. — Ia spune, zise Giovanni, — ce mai faci?
Şi Pietro, iute: — Bine, dar tu?
4. — Ce mai faci? se interesează Giovanni cu bunăvoinţă.
— Bine, dar tu? i-a răspuns Pietro, batjocoritor.
5. Zise Giovanni — Ce mai faci?
— Bine, răspunse Pietro, cu voce incoloră. Apoi, cu un zîmbet nedefinit: Dar tu?

În afară de primele două cazuri, în celelalte observăm ceea ce numim « instanţa enunţului ». Autorul intervine cu un comentariu personal ca să sugereze sensul pe care cuvintele celor doi şi-l pot asuma. Dar o asemenea intenţie este chiar absentă din soluţiile aparent aseptice din primele două cazuri? Şi cititorul este mai liber în cele două cazuri aseptice, în care ar putea să suporte o încărcătură emoţională fără să-şi dea seama (să ne gîndim la aparenta neutralitate a dialogului hemingwayean !), sau este mai liber în celelalte trei cazuri, în care cel puţin ştie ce fel de joc face autorul?

E o problemă de stil, e o problemă ideologică, e o problemă de « poezie », la fel ca alegerea unei rime interioare sau a unei asonanţe, sau introducerea unei paragrame. Trebuie găsită o anumită coerenţă. Poate în cazul meu era mai simplu, pentru că toate dialogurile sînt redate de Adso, şi e mai mult decît evident că Adso îşi impune punctul său de vedere întregii naraţiuni.

Dialogurile mi-au mai pus şi altă problemă. Cît de medievale puteau să fie ele? Cu alte cuvinte, îmi dădeam seama că în timp ce scriam, cartea căpăta o structură de melodramă bufă, cu lungi recitative şi arii ample. Ariile (de exemplu descrierea portalului) se potriveau cu marea retorică a evului mediu, şi aici modelele nu-mi lipseau. Dar dialogurile? La un moment dat mi se făcuse teamă că dialogurile erau din Agatha Christie, în timp ce ariile erau din Suger sau din San Bernardo. M-am apucat să recitesc romanele medievale, vreau să spun epopeea cavalerească, şi mi-am dat seama că, în ciuda cîtorva mici libertăţi pe care mi le îngăduisem, respectam totuşi o uzanţă narativă şi poetică, uzanţă care nu era străină Evului Mediu. Dar

problema m-a perpelit îndelung, şi nu sînt sigur că am rezolvat aceste schimbări de registru, dintre arie şi recitativ.

Altă problemă: aranjamentul vocilor sau al nivelelor narative. Ştiam că povestesc (eu) o întîmplare cu cuvintele altuia, şi dacă am precizat în prefaţă că vorbele acestuia fuseseră filtrate la cel puţin două nivele narative, acela al lui Mabillon şi cel al abatelui Vallet, chiar dacă se putea presupune că aceştia lucraseră numai ca filologi ai unui text necercetat (dar cine crede asta?). Totuşi problema se repunea în interiorul naraţiunii povestită la prima persoană de Adso. Adso povesteşte la optzeci de ani ceea ce a văzut la optsprezece. Cine vorbeşte? Adso cel de optsprezece ani, sau cel de optzeci? Amîndoi, fireşte, şi voit anume. Jocul consta în punerea permanentă în scenă a lui Adso bătrîn care reflectă la ceea ce îşi aminteşte că a văzut sau a simţit Adso tînăr. Modelul (dar nu m-am apucat să recitesc cartea, îmi erau deajuns amintiri îndepărtate) era Serenus Zeitblom din *Doctor Faustus*. Acest dublu joc enunţiativ m-a fascinat şi pasionat foarte mult. Şi pentru că, revenind la ceea ce spuneam despre mască, duplicîndu-l pe Adso, duplicam încă o dată seria intervalelor, ecranelor, aşezate între mine ca personalitate biografică, sau ca autor povestitor, eu povestitor, şi personajele povestite, inclusiv vocea narativă. Mă simţeam tot mai protejat, şi întreaga experienţă mi-a amintit (aş vrea să spun în mod carnal şi cu un evident gust de *madeleine* îmbibată în ceai de tei) de anumite jocuri din copilărie, de sub pled, cînd mă simţeam într-un submarin, şi de aici lansam mesaje către sora mea, de sub pledul din celălalt pătuţ, amîndoi izolaţi de lumea exterioară, şi în întregime liberi să inventăm lungi curse pe fundul unor mări liniştite.

Adso a fost foarte important pentru mine. Încă de la început voiam să povestesc toată întîmplarea (cu misterele, cu evenimentele politice, cu ambiguităţile ei) cu vocea cuiva care trece prin evenimente, le înregistrează pe toate cu fidelitatea fotografică a unui adolescent, dar nu le înţelege (şi nu le va înţelege în întregime nici la bătrîneţe, într-atît încît mai tîrziu va alege fuga în neantul divin, care nu era ceea ce învăţase de la maestrul său). Să fac să se înţeleagă totul prin cuvintele cuiva care nu înţelege nimic.

Citind criticile, îmi dau seama că acesta este unul dintre aspectele romanului care a impresionat mai puţin pe cititorii culţi, sau, cel puţin, aş spune că nimeni nu l-a relevat, sau aproape nimeni. Dar mă întreb acum dacă acesta nu a fost unul dintre elementele care au făcut romanul lizibil şi pentru cititorii nesofisticaţi. S-au identificat cu candoarea povestitorului şi s-au simţit justificaţi, şi atunci cînd nu înţelegeau totul. Le-am restituit teama faţă de sex, de limbile străine, de dificultăţile gîndirii, de misterele vieţii politice. . . Acestea sînt lucruri pe care le înţeleg acum, *après coup*, dar poate că atunci îi transmiteam lui Adso multe din temerile mele de adolescent, chiar în palpitaţiile sale de îndrăgostit (dar întotdeauna cu garanţia că pot acţiona printr-o persoană interpusă: într-adevăr Adso îşi trăieşte chinurile sale de dragoste numai prin cuvintele cu care doctorii bisericii vorbeau despre dragoste). Arta este fuga de emoţia personală, am învăţat acest lucru atît de la Joyce, cît şi de la Eliot.

Lupta împotriva emoţiei a fost foarte dură. Scrisesem o frumoasă rugăciune, concepută după elogiul Naturii de Alano di Lilla, pe care s-o rostească Guglielmo într-un moment de emoţie. După aceea am înţeles că o să ne emoţionăm amîndoi, eu ca autor şi el ca personaj. Eu, ca autor, nu trebuia, din motive de poetică. El, ca personaj, nu putea pentru că era făcut dintr-un alt aluat, iar emoţiile lui erau toate mentale, sau înăbuşite. Astfel am eliminat această pagină. După ce a citit cartea, o prietenă mi-a spus: « Singura mea obiecţie este că Guglielmo nu a avut niciodată o pornire de milă ». I-am povestit aceasta unui alt prieten, care mi-a răs-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

puns: « E drept, acesta e stilul în care se exprimă ceea ce numește el *pietas* ». Poate așa era. Așa să fie.

Preterițiunea

Adso mi-a fost util și pentru a rezolva o altă problemă. Aș fi putut să aranjez ca povestea să se desfășoare într-un Ev Mediu în care toți știau despre ce este vorba. Ca într-o poveste din zilele noastre, cînd un personaj spune că Vaticanul nu ar consimți la divorțul lui, nu trebuie să explicăm ce este Vaticanul, și de ce nu aprobă divorțul. Dar într-un roman istoric nu se poate proceda astfel, pentru că se povestește și pentru a ne clarifica mai bine nouă, contemporanilor, ce s-a întîmplat și în ce sens e important pentru noi ceea ce s-a întîmplat.

Riscul este atunci de a comite un *salgarism*. Persoajele lui Salgari fug în pădure, urmăriți de dușmani, și se împiedică de o rădăcină de baobab și iată că povestitorul întrerupe acțiunea și ne servește o lecție de botanică despre baobabi. Acum a devenit un topos, plăcut ca și viciile persoanelor pe care le-am iubit, dar n-ar fi trebuit s-o fi făcut.

Am rescris sute de pagini ca să evit acest fel de cădere, dar nu-mi amintesc să-mi fi dat seama de felul în care rezolvam problema. Abia după doi ani am înțeles, și tocmai în timp ce încercam să-mi explic de ce cartea fusese citită și de persoana care, desigur, nu puteau să îndrăgească romane atît de « culte ». Stilul narativ al lui Adso se sprijină pe acea figură retorică care se numește preterițiune. Vă amintiți de celebrul exemplu? « *Cesare taccio, che per ogni piaggia. . .* » Ni se spune că autorul nu vrea să vorbească despre ceva ce toată lumea știe foarte bine, și în spusele sale ne vorbește totuși despre acel lucru. Acesta e oarecum felul în care Adso se referă la persoane și evenimente ca fiind bine cunoscute, și cu toate acestea vorbește despre ele. Cît despre acele persoane și evenimente pe care cititorul lui Adso, german de la sfîrșitul secolului, nu putea să le cunoască, pentru că se petrecuseră în Italia, la începutul secolului, Adso vorbește fără reticențe, și cu un ton didactic, pentru că astfel era stilul cronicarului medieval, dornic să introducă noțiuni enciclopedice ori de cîte ori vorbea despre un lucru. După ce a citit manuscrisul, o prietenă (nu aceeași de mai înainte) mi-a spus că a fost frapată de tonul gazetăresc al povestirii, nu de roman, ci de articol din *Espresso;* așa mi-a spus, dacă-mi amintesc bine. La început, acest lucru m-a necăjit, apoi am înțeles ceea ce surprinsese, dar fără să recunosc. Așa povestesc cronicarii din aceste secole iar dacă astăzi vorbim despre cronică, o facem pentru că pe atunci se scriau multe cronici.

Respirația

Dar lungile fragmente didactice erau introduse și din altă pricină. După ce au citit manuscrisul, prietenii de la editură mi-au sugerat să scurtez prima sută de pagini, pe care o găseau prea densă și obositoare. N-am avut îndoieli, am refuzat, întrucît am susținut, dacă cineva voia să intre în abație și să trăiască acolo șapte zile trebuia să-i accepte ritmul. Dacă nu izbutea să facă asta, n-avea să reușească niciodată să citească toată cartea. Deci funcția penitențială, inițiatică, a primei sute de pagini; cui nu-i place, cu atît mai rău pentru el: rămîne la poalele muntelui.

Intrarea într-un roman e ca mersul pe munte: trebuie să înveți să respiri, să stabilești pasul, altfel te oprești imediat. Același lucru se întîmplă și în poezie. Gîndiți-vă cît de insuportabili sînt poeții recitați de actori care, pentru « a interpreta », nu respectă măsura versului, fac niște *enjambements* recitative ca și cum ar vorbi în proză, alergînd după conținut și nu după ritm. Pentru a citi poezie în endecasilabi și terține, trebuie să urmărești ritmul cîntat pe care îl voia poetul. Mai bine să-l reciți pe Dante ca și cum ar fi rime din *Corriere dei Piccoli* de altădată, decît să alergi cu orice preț după sens.

În narațiune respirația nu e încredințată frazelor, ci macropropozițiunilor mai ample, punctate de eveniment. Există romane care au o respirație ca de gazelă, și altele care respiră ca niște balene, sau elefanți. Armonia nu constă în lungimea suflului ci în regularitatea cu care se face: și pentru că dacă, la un moment dat (dar n-ar trebui să se repete prea des), suflul se curmă, iar un capitol (sau o secvență) se sfîrșesc înainte ca suflul să se fi stins de tot, asta poate juca un rol important în economia povestirii, să semnifice o ruptură, o lovitură de scenă. Cel puțin așa îi vedem făcînd pe cei mari: « Nenorocita răspunse » — punct și de la cap — nu are același ritm cu « Adio munți », dar cînd survine e ca și cum frumosul cer al Lombardiei s-ar fi umplut de sînge. Un mare roman e acela în care autorul știe întotdeauna în ce moment să accelereze, să frîneze și cum să dozeze aceste apăsări pe pedală în cadrul unui ritm de fond care rămîne constant. Și în muzică se poate « fura », [it. rubare, cf, « rubato » — notă tr.], dar să nu se fure prea mult, căci altfel sîntem ca acei executanți nepricepuți care cred că a-l cînta pe Chopin e deajuns să exagerezi în *rubato*. Nu vorbesc despre cum am rezolvat eu problemele, ci de cum mi le-am pus. Iar dacă ar trebui să spun că mi le puneam conștient, aș minți. Există un gînd componistic care gîndește și prin ritmul degetelor care bat pe clapele mașinii.

Aș vrea să dau un exemplu despre povestirea gîndită cu degetele. E limpede că scena îmbrățișării din bucătărie este construită cu citate din texte religioase, începînd cu *Cîntarea Cîntărilor* pînă la Sfîntul Bernard și la Jean de Fecamp, sau la Sfînta Hildegarda din Bingen. Chiar și pentru cine nu este la curent cu mistica medievală, dar care are o oarecare ureche, e limpede. Dar cînd acum cineva mă întreabă ale cui sînt citatele și unde se sfîrșește unul și unde începe celălalt, nu mai sînt în măsură s-o spun.

De fapt aveam zeci și zeci de fișe de toate textele, și uneori pagini de carte, și fotocopii, o mulțime, mult mai multe decît am folosit apoi. Dar cînd am scris scena, am scris-o dintr-o dată (numai după aceea am finisat-o, ca atunci cînd dai cu un lac omogenizant pentru ca suturile să se vadă și mai puțin). Deci scriam, aveam lîngă mine toate textele, aruncate pe masă fără nici o ordine, și-mi opream privirea cînd pe unul, cînd pe altul, copiind un fragment, pe care-l legam imediat de un altul. Este capitolul pe care, la prima redactare, l-am scris cel mai repede dintre toate. Am înțeles după aceea că încercam să urmăresc cu degetele ritmul îmbrățișării, și prin urmare nu puteam să mă opresc ca să aleg citatul potrivit. Ceea ce făcea citatul să fie potrivit inserat în acel loc era ritmul pe care îl introduceam, ocolindu-le din priviri pe cele care mi-ar fi oprit ritmul degetelor. Nu pot spune că redactarea evenimentului a durat atît cît evenimentul (deși există îmbrățișări destul de lungi), dar am încercat să scurtez, pe cît posibil, diferența dintre timpul îmbrățișării și timpul scrierii. Și spun scriitură nu în sens barthesian, ci în sensul dactilografierii, vorbesc despre scriere ca act material, fizic. Și vorbesc despre ritmurile corpului, nu despre emoții. Emoția, de acum filtrată, prevala, în hotărîrea de-a asimila extazul mistic și extazul erotic, în momentul în care citisem și alesesem textele necesare. După, nici o emoție, Adso era cel care făcea dragoste, nu eu, eu trebuia doar să tălmăcesc emoția *sa* printr-un joc al ochilor și al degetelor, ca și cum aș fi hotărît să istorisesc o poveste de dragoste, bătînd la tobă.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

Edificarea cititorului

Ritm, respirație, penitență... Pentru cine? Pentru mine? Nu, desigur; pentru cititor. Tot așa cum pictorul pictează gîndindu-se la spectatorul tabloului. După ce a mai punctat o dată cu penelul, se îndepărtează cu doi pași, sau cu trei și studiază efectul: privește, deci, tabloul, cum ar trebui să-l privească, în condițiile unei lumini adecvate, spectatorul, cînd o să-l admire agățat de perete. Cînd creația e terminată, se instaurează un dialog între text și cititorii săi (autorul este exclus). În timp ce opera este concepută, dialogul este dublu. Există dialogul între acest text și toate celelalte texte scrise înaintea lui (se scriu cărți numai despre alte cărți, sau în legătură cu alte cărți), și există un dialog între autor și primul cititor model. L-am teoretizat în alte opere, ca în *Lector in fabula*, sau chiar mai înainte, în *Opera deschisă*, și nu le-am născocit eu.

Se poate întîmpla ca autorul să scrie gîndindu-se la un anumit public, cum făceau fondatorii romanului modern, Richardson sau Fielding sau Defoe, care scriau pentru negustori și pentru soțiile lor, dar pentru public scrie și Joyce, care se gîndește la un cititor ideal, atins de un ideal neobosit. În amîndouă cazurile, fie că bănuim că se vorbește unui public care se află aproape, în spatele ușii, cu banii pregătiți, fie că se urmărește să se scrie pentru un cititor ce va să vină, a scrie înseamnă a construi, prin text, propriul tău model de cititor.

Ce înseamnă să te gîndești la un cititor în stare să depășească obstacolul atît de anevoios al primei sute de pagini? Înseamnă, desigur, să scrii o sută de pagini cu scopul de a construi un cititor, pentru cele ce vor urma.

Există un scriitor care scrie numai pentru posteritate? Nu, chiar dacă face o astfel de afirmație, pentru că nefiind Nostradamus, nu-și poate imagina urmașii decît după modelul a ceea ce știe despre contemporani. Există un autor care scrie doar pentru cîțiva cititori? Da, dacă prin aceasta înțelegem că Cititorul Model pe care el și-l imaginează are, în previziunea sa, puține șanse de mai mulți. Dar și în acest caz scriitorul scrie cu speranța, nu prea tăinuită, ca tocmai cartea sa să creeze, în număr mare, mulți reprezentanți noi ai acestui cititor dorit și urmărit cu atîta precizie de artizan, postulat și încurajat de textul său.

Diferența este poate între un text care vrea să plămădească un cititor nou, și alt text care încearcă să iasă în întîmpinarea dorințelor cititorilor așa cum sînt ei pe stradă. În acest al doilea caz avem o carte scrisă după buna formulă a produselor de serie, autorul face un fel de analiză a pieții și i se conformează. Că lucrează după formule, se vede de la distanță, analizîndu-se diferitele romane pe care le-a scris, și relevîndu-se faptul că în toate, schimbînd numele, locurile și fizionomiile, se povestește aceeași întîmplare. Cea pe care o cerea publicul.

Dar cînd scriitorul planifică noul, și proiectează un cititor deosebit, nu vrea să fie un cercetător al pieții, care face lista cererilor exprese, ci un filosof care instruiește intrigile *Zeitgest*-ului. El vrea să *reveleze* propriului său public ceea ce acesta *ar trebui* să vrea, chiar dacă nu știe acest lucru. El vrea să-l reveleze pe cititor lui însuși.

Dacă Manzoni ar fi trebuit să ia în seamă cerințele publicului, el avea formula, romanul istoric de atmosferă medievală, cu personaje ilustre, ca în tragedia greacă, regi și prințese (și nu procedează așa în *Adelchi ?)* și cu pasiuni puternice și nobile, cu acțiuni războinice și cu celebrarea gloriilor italice, într-o epocă în care Italia era pămîntul celor puternici. Nu făceau așa, înainte de el, cu el și după el, atîți romancieri istorici mai mult sau mai puțin nefericiți, de la artizanul D'Azeglio, la focosul și glodosul Guerazzi, sau la ilizibilul Cantù? Și Manzoni, ce face în schimb? Alege *Seicento*-ul, epoca de servitute, personaje umile, iar unicul spadasin e un mișel nu povestește lupte și are curajul să încarce povestirea cu documente și strigăte... Și place? Place tuturor, învățaților și neînvățaților, celor mari și celor mici, călugărilor și anticlericalilor. Pentru că intuise că cititorii din vremea lui trebuia să aibă *acest lucru*, chiar dacă nu știau, chiar dacă nu-l cereau, chiar dacă nu credeau că e comestibil. Și cît de mult meșterește și fasonează, cu pila, fierăstrăul și ciocanul, cît de mult limpezește la rufe, ca produsul său să devină agreabil. Pentru ca să îi oblige pe cititorii empirici să devină cititorul model pe care și l-a visat.

Manzoni nu scria pentru ca să placă publicului așa cum era, ci pentru ca să formeze un public căruia romanul său să nu poată să nu-i placă. Și vai dacă n-ar fi plăcut, îl vedeți cu cîtă ipocrizie și seninătate vorbește despre cei douăzeci și cinci de cititori ai săi. Douăzeci și cinci de miloane ar fi vrut.

Ce fel de cititor model îmi doream, în timp ce scriam? Un complice, desigur, care să participe la jocul meu. Eu voiam să devin întrutotul medieval și să trăiesc în Evul Mediu, ca și cum ar fi fost timpul meu (și viceversa). Dar, în același timp, voiam din toate puterile să se contureze figura unui cititor care, o dată depășită inițierea, să mi se lase pradă mie, sau textului, și să gîndească atunci că nu voia altceva în afară de ce-i oferea textul. Un text vrea să fie o experiență de transformare a propriului cititor. Tu crezi că vrei sex, și intrigi criminale, în care la sfîrșit vinovatul este descoperit, și multă acțiune, dar în același timp te-ai rușina să accepți un venerabil lucru de duzină făcut cu mînă moartă și de fierarii de la mănăstire. Ei, bine, am să-ți dau multă latină, și femei puține, și teologie din belșug, și sîngele o să curgă gîrlă, ca în *Grand Guignol*, în așa fel încît să zici: «Bine, dar e fals, nu te urmez!» Și ajuns aici va trebui să fie al meu, și să simți fiorul nesfîrșitei atotputernicii a lui Dumnezeu, care anulează ordinea lumii. Și apoi, dacă o să fii înțelept, să-ți dai seama de felul în care te-am atras în capcană, pentru că îți spuneam la fiecare pas, te avertizam serios că te împingeam pe drumul pierzaniei, dar frumusețea în pactele cu diavolul constă tocmai în faptul că ele sînt încheiate știind foarte bine cu cine tratezi. Altfel de ce să fii răsplătit cu infernul?

Și cum voiam să fie plăcut singurul lucru care ne face să ne înfiorăm, adică fiorul metafizic, nu-mi rămînea decît să aleg (dintre modelele de intrigă) pe cel mai metafizic și filosofic, romanul polițist.

Metafizica polițistă

Nu întîmplător cartea începe ca și cînd ar fi un roman polițist (și continuă să-l amăgească pe cititorul naiv, pînă la sfîrșit, așa încît cititorul naiv poate să nu-și dea seama că este vorba de un roman polițist în care se descoperă foarte puține lucruri, și detectivul este înfrînt). Cred că oamenilor le plac cărțile polițiste, nu pentru că sînt pline de morți uciși, nici pentru că se glorifică triumful ordinei finale (intelectuală, socială, legală și morală) asupra dezordinei produsă de culpă. Le plac pentru că romanele polițiste conțin elementele unei povestiri bazate pe conjectură, în stare pură. Dar și o *detection* medicală, o cercetare științifică, o interogație metafizică, propun cazuri conjecturale. În fond întrebarea de bază a filosofiei (ca și a psihanalizei) e aceeași cu cea din romanul polițist: a cui e vina? Ca să știm (pentru ca să credem că știm) trebuie să presupunem că toate faptele au o logică, logica pe care le-a impus-o vinovatul. Toate poveștile cu investigații și ipoteze ne istorisesc despre ceva în apropierea căruia trăim din totdeauna (citat pseudo-heideggerian). Ajunși în acest punct e limpede de ce povestea mea de bază (cine e asasinul?) se ramifică în atîtea alte povești cu alte conjecturi, strînse toate în jurul structurii conjecturale ca atare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Un model abstract de conjectură este labirintul. Dar există trei tipuri de labirint. Unul e cel *grecesc*, cel al lui Teseu. Labirintul acesta nu îngăduie nimănui să se rătăcească: intri şi ajungi în centru, şi apoi din centru spre ieşire. Din această cauză în centru se află Minotaurul, altfel povestea n-ar mai avea savoare, ar fi o simplă plimbare. Spaima te cuprinde poate pentru că nu ştii unde vei ajunge şi ce va face Minotaurul. Dar dacă desfăşori labirintul elenic, îţi cade în mînă un fir, firul Ariadnei. Labirintul clasic e însuşi firul Ariadnei.

Apoi mai există labirintul *manierist:* dacă îl desfăşori, îţi rămîne în mînă un fel de copac, o structură cu rădăcini şi multe ulicioare oarbe. Ieşirea e una singură, dar poţi greşi. Ai nevoie de un fir al Ariadnei ca să nu te pierzi. Labirintul acesta e un model de *trial-and- error-process*. [proces de încercare şi eroare — nota tr.].

În sfîrşit există *reţeaua*, sau ceea ce Deleuze-Guattari numesc «rizom». Rizomul e conceput în aşa fel încît fiecare stradă se poate uni cu oricare alta. Nu are centru, nu are periferie, nu are ieşire, pentru că potenţial e nesfîrşit. Spaţiul conjecturii e un spaţiu sub formă de rizom. Labirintul bibliotecii mele rămîne încă un labirint manierist, dar lumea în care Guglielmo îşi dă seama că trăieşte e deja structurată sub formă de rizom: sau e structurabilă, dar nu e niciodată definitiv structurată.

Un băiat de şaptesprezece ani mi-a spus că nu a înţeles nimic din dezbaterile teologice, dar că acestea acţionau ca nişte prelungiri ale labirintului spaţial (ca şi cum ar fi fost muzică *thrilling* dintr-un film de Hitchcock). Cred că s-a întîmplat ceva de genul acesta: pînă şi cititorul naiv a simţit că se află în faţa unei poveşti cu labirinturi, şi nu cu labirinturi spaţiale. Am putea spune că, ciudat, lecturile cele mai ingenue erau cele mai «structurale». Cititorul ingenuu a intrat în contact direct, fără mijlocirea conţinuturilor, cu faptul că e imposibil să fie o poveste.

Divertismentul

Voiam ca cititorul să se distreze. Cel puţin tot atît cît mă distram şi eu. Acesta este un punct foarte important, care pare să contrasteze cu ideile cele mai serioase pe care credem că le avem despre roman.

A se distra nu înseamnă *di-vertere*, distragerea de la probleme. *Robinson Crusoe* vrea să-şi distreze propriul cititor model, povestindu-i despre socotelile şi despre operaţiile zilnice ale unui destoinic *homo œconomicus*, care îi seamănă destul de mult. Dar acest *semblable* al lui Robinson, după ce s-a distrat citindu-se, în *Robinson*, trebuie să fi înţeles într-un fel ceva mai mult, trebuie să fi devenit un altul. Distrîndu-se, a învăţat totuşi. Că cititorul învaţă ceva despre lume, sau ceva despre limbaj, aceasta este o diferenţă care deosebeşte diversele poetici ale naraţiunii, dar punctul de vedere nu se schimbă. Cititorul ideal al lui *Finnegans Wake (Veghea lui Finnegan)* trebuie în cele din urmă să se distreze la fel de mult ca lectorul Carolinei Invernizio. La fel de mult. Dar altfel.

De fapt conceptul de «distracţie» nu este universal, ci istoric. Există moduri de a se distra diferite pentru fiecare epocă a romanului. Fără îndoială că romanul modern a încercat să reducă divertismentul din intrigă pentru ca să privilegieze alte tipuri de divertisment. Eu, mare admirator al poeticii aristotelice, am gîndit întotdeauna că, orice ar fi, un roman trebuie să distreze, chiar, şi mai ales prin intrigă.

Fără îndoială că, dacă un roman distrează, obţine consensul publicului. Dar într-o anumită perioadă s-a crezut că aprobarea publicului însemna un indiciu negativ. Dacă un roman întruneşte consens, asta se întîmplă pentru că nu spune nimic nou, şi pentru că îi dă publicului ceea ce acesta aşteaptă de la el.

Cred totuşi că nu este acelaşi lucru cînd spunem «dacă un roman dă cititoru-

«dacă un roman cucereşte
ea ce acesta aştepta de la el».
eajuns să ne gîndim la Defoe
u la *Un veac de singurătate*.
fost încurajată de anumite
chiar înainte de '63, cînd
i romanul de consolare cu
nentală care stîrneşte scan-
ost spuse, avea un sens să
e literaţii chibzuiţi şi care
cuvînt, pentru că au fost
iceau trimiterea la roma-
re şi lipsite de inovaţii
dacă în cele din urmă se
ite, uneori din cauza ne-
că duşmanii erau Lampe-
eri subtile între cei trei.
iza împotriva aniversării
turii italiene, în vreme
espre Cassola nu mi-am
nult, dar mult mai pru-
problema despre care

s- ... t în 1965, cînd grupul
sp ... xperimental (şi să mai
m ... titlul *Il romanzo speri-*
... tipăririi).
raţ ... ante. Înainte de toate
de ... turor experimentelor
Rol ... ie socotelile cu noul
prir ... m Pynchon este citat
în l ... nu exista, cel puţin
il ci ... în America); Barilli
pent ... u îl cita pe Borges,
atun ... a Barilli? Că pînă
mate ... epifanie şi în extazul
acţiu ... iunii cu reabilitarea

În ... i înainte, asistînd
la un ... *rifica incerta (In-*
vestig ... t, cu situaţii stan-
dard, ... le publicul reacţio-
nase c ... uţini ani în urmă,
ar fi re ... e logice şi tempo-
rale al ... eau violent frus-
trate. ... t cu cîţiva ani
în urm ... Şi de aici nu
se pute ... mai era criteriul
principa ... ind că inaccepta-
bilul era ... ntă la noi forme
de accep ... ste ale lui Mari-

Cota cărţii
Numărul volumelor
Numele cititorului
Locul nr.
TITLUL CĂRŢII
Nr. volumului
Locul nr.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

netti era indispensabil să fluieri, « astăzi, însă, e neproductivă și prostească polemica celor care socotesc drept falimentar un experiment pentru faptul că este acceptat ca normal: se reajustează la schema axiologică a avangărzii istorice, și în acest moment eventualul critic al avangărzii nu este altul decît un marinettist în întîrziere. Să subliniem că numai într-un moment istoric dat, respingerea mesajului de către receptor a devenit o garanție de valoare. . . Cred că va trebui să renunțăm la acea *arrière-pensée*, care domină constant dezbaterile noastre, pentru care scandalul din afara lor ar trebui să constituie verificarea validității unei lucrări. Aceeași dicotomie dintre ordine și dezordine, dintre opera de consum și opera de provocare, fără a-și pierde din valabilitate, va trebui să fie reexaminată poate din altă perspectivă: adică, cred că va fi posibil să găsim elemente de ruptură și contestație în opere care aparent se pretează la un consum facil, și să ne dăm seama de contrariu, și anume că anumite opere, care apar drept provocatoare și încă fac ca publicul să sară de pe scaun, nu contestă nimic. . . În aceste zile am întîlnit pe cineva care, intrînd la bănuieli pentru că un lucru *îi plăcuse prea mult*, l-a pus sub semnul îndoielii. . . » și așa mai departe.

1965. Erau anii în care se lansa *pop-art*-a și cădeau, deci, distincțiile tradiționale dintre arta experimentală, non-figurativă, și arta pentru mase, narativă și figurativă. Anii în care Pousseur, referindu-se la The Beatles, îmi spunea: « ei lucrează pentru noi », fără să-și dea seama, totuși, că și el lucra pentru ei (și trebuie să vină Cathy Berberian ca să demonstreze că The Beatles, reîntorcîndu-se la Purcell, cum era firesc, puteau fi urmăriți în concert alături de Monteverdi și Satie).

Postmodernismul, ironia, delectarea

Din 1965 pînă astăzi s-au clarificat definitiv două idei. Că intriga putea fi găsită și sub forma citatelor din alte intrigi, și că citatul putea să fie mai puțin consolator decît intriga citată (în 1972 apare almanahul Bompiani, intitulat *Ritorno all' intreccio Revenirea la intrigă)*, fie și prin revenirea ironică, și admirativă în același timp, la Ponson du Terrail și la Eugène Sue, și la admirația cu puțină ironie a cîtorva mari pagini din Dumas). Puteam avea un roman non-consolator, destul de problematic și totuși plăcut?

Această sutură, și regăsirea nu numai a intrigii, dar și a plăcutului, aveau să fie realizate de teoreticienii americani ai Post-modernismului.

Din nefericire « postmodern » este un termen bun *à tout faire*. Am impresia că astăzi cel care-l folosește îl aplică la tot ceea ce-i place. Pe de altă parte pare să existe o tentativă de a-l face să alunece înapoi: la început părea să fie adecvat pentru unii scriitori sau artiști care au creat în ultimii douăzeci de ani, apoi încetul cu încetul a ajuns pînă la începutul secolului, apoi și mai în urmă, și marșul continuă; poate peste puțin timp categoria postmodernului o să ajungă la Homer.

Cred totuși că postmodernismul nu este o tendință care poate fi circumscrisă cronologic ci o categorie spirituală, sau mai bine zis un *Kunstwollen*, o modalitate de a opera. Am putea spune că fiecare epocă își are postmodernismul ei, tot așa cum orice epocă are propriul ei manierism (într-atît încît mă întreb dacă postmodernismul nu este numele modern al manierismului socotit categorie metaistorică). Cred că în toate epocile se ajunge la momente de criză, ca acelea descrise de Nietzsche în *Considerații inactuale*, despre ineficacitatea studiilor istorice.

Trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează. Avangarda istorică (dar și aici aș vedea avangarda ca pe o categorie metaistorică) încearcă să se răfuiască cu trecutul. « Jos cu clarul de lună », slogan futurist, e un program tipic al oricărei avangărzi, și este deajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează: *Domnișoarele din Avignon* sînt un gest tipic de avangardă; apoi avangarda merge mai departe, distrugînd figura o anulează, ajunge la abstract, la informal, la pînza albă, la pînza sfîșiată, la pînza arsă; în arhitectură va fi condiția minimă a *curtain wall*-ului, edificiu ca stelă, paralelipiped pur, în literatură distrugerea fluxului discursiv, pînă la colajul *à la* Burroughs, pînă la tăcere sau la pagina albă; în muzică va fi trecerea de la atonalitate la zgomot, la tăcerea absolută (în acest sens John Cage, la începuturile sale, e modern).

Dar sosește momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe, pentru că a produs un metalimbaj care vorbește despre textele sale imposibile (arta conceptuală). Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare. Mă gîndesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubește o femeie, foarte cultă, și căreia știe că nu-i poate spune: « Te iubesc cu disperare », pentru că el știe că ea știe (și că ea știe că el știe) că propozițiile acestea le-a mai scris și Liala. Există totuși o soluție. Va putea spune: « Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare ». În acest moment, evitînd falsa inocență, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocență, acesta îi va spune totuși femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubește, dar că o iubește într-o epocă de inocență pierdută. Dacă femeia răspunde acestui joc, a primit, oricum, o declarație de dragoste. Nici unul din cei doi interlocutori nu se va simți inocent, amîndoi au acceptat sfidarea trecutului, a ceea ce s-a spus deja, care nu se poate elimina, amîndoi se vor juca conștient și cu plăcere, cu jocul ironiei. . . Dar amîndoi vor fi reușit încă o dată să vorbească despre dragoste.

Ironia, joc metalingvistic, anunț la pătrat. Din care cauză dacă, la moderni, cineva nu înțelege jocul, nu-i rămîne decît să-l respingă, la postmoderni se poate întîmpla ca jocul să nu fie înțeles și să fie luat ca atare în serios. De aici calitatea (riscul) ironiei. Întotdeauna se găsește cîte cineva care să ia discursul ironic în serios. Mă gîndesc la colajele lui Picasso, ale lui Juan Gris și ale lui Bracque care erau moderne: din această cauză oamenii obișnuiți nu le acceptau. În schimb, colajele pe care le făcea Max Ernst, alăturînd părți din stampe din secolul al XIX-lea, erau postmoderne: pot fi citite ca o povestire fantastică, ca povestirea unui vis, fără să se observe că reprezintă un discurs despre stampe, sau chiar despre colaj. Dacă acest lucru înseamnă postmodernism, e evident de ce Sterne și Rabelais erau postmoderni, de ce este, reîndoielnic, postmodern Borges, pentru că, în același artist pot să conviețuiască, să se succeadă sau să alterneze, la scurt timp, momentul modern și cel postmodern. E interesant să vedem ce se întîmplă cu Joyce. *Portretul* este povestea unei tentative moderne. *Oameni din Dublin*, deși se plasează înaintea acestuia, este mai modern decît *Portretul*. *Ulysses* este la limită. *Finnegans Wake* este deja postmodern, sau cel puțin inaugurează discursul postmodern, solicită, pentru ca să fie înțeles, nu negarea celor spuse, ci regîndirea lor ironică.

Despre postmodern s-a spus aproape totul încă de la început (și anume, chiar în eseuri ca « Literatura epuizării » a lui John Barth, din 1967, și care de curînd a fost publicată de *Calibano*, în numărul 7, dedicat postmodernismului american). Nu sînt întru totul de acord cu notele pe care teoreticienii postmodernismului (inclusiv Barth) le acordă scriitorilor și artiștilor, stabilind cine e postmodern și cine nu este încă. Dar mă interesează teorema pe care teoreticienii orientării o scot din premisele lor: « după mine, scriitorul postmodern ideal nu imită și nu repudiază nici pe părinții săi din secolul al XX-lea, nici pe bunicii din secolul al XIX-lea. A digerat modernismul, dar nu-l duce în spinare. S-ar putea ca acest scriitor să nu poată spera să ajungă să-i emoționeze pe admiratorii lui

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

James Michener și Irving Wallace, ca să nu mai vorbim de analfabeții lobotomizați de *mass media*, dar *ar trebui* să spere să ajungă să distreze, cel puțin uneori, un public mai vast decît cercul celor pe care Thomas Mann îi numea primii creștini, fidelii Artei. . . Romanul postmodern ideal ar trebui să depășească diatriba dintre realism și irealism, formalism și « contenutism », literatura pură și literatura angajată, și narativitatea pentru elită și cea pentru mase. . . Analogia pe care o prefer este mai degrabă cu jazz-ul bun sau cu muzica clasică: la reascultarea și analizarea partiturii se descoperă multe lucruri care nu fuseseră surprinse, dar prima oară trebuie să știe să te subjuge pînă într-atît încît să te facă să dorești să reasculți, și asta e valabil atît pentru specialiști cît și pentru nespecialiști ». Astfel Barth, în 1980, reia tema, dar de data aceasta sub titlul « Literatura împlinirii».

Desigur dezbaterea poate fi reluată cu mai multă înclinație pentru paradox, cum face Leslie Fiedler. Numărul din *Calibano* publică un eseu al său din 1981, și recent noua revistă « *Linea d'ombra* » publica o dezbatere a sa cu alți autori americani. Fiedler provoacă, firește. Laudă *Ultimul mohican*, proza de aventuri, romanul *Gothic*, mărunțișuri disprețuite de critici și care au știut să creeze mituri și să populeze imaginația nu numai a unei generații. Se întreabă dacă o să mai apară o proză asemănătoare cu vestita *Colibă a unchiului Tom*, care să poată fi citită cu aceeași pasiune în bucătărie, în salon și în camera copiilor. Îl așază pe Shakespeare de partea celor care știau să distreze, alături de *Pe aripile vîntului*. Știm cu toții că e un critic prea subtil ca să-l credem. Vrea însă, pur și simplu, să distrugă obstacolul care a fost ridicat între artă și plăcere. Intuiește că pentru a cîștiga un public larg, căruia să-i populezi visele, înseamnă, poate, astăzi să fii în avangardă, și ne lasă încă liberi să spunem că a popula visele cititorilor nu vrea să zică în mod necesar să-i consolăm. Poate vrea să spună să-i obsedăm.

Romanul istoric

De doi ani refuz să răspund la întrebări oțioase. De tipul: opera dumitale e deschisă sau nu? Dar ce știu eu despre asta? Nu sînt treburile mele, sînt treburile voastre! Sau: cu care dintre personajele dumitale te identifici? Doamne, dar cu cine se identifică un autor? Cu adverbele, firește!

Dintre toate întrebările oțioase, cea mai oțioasă a fost a celor care au sugerat că a povesti despre trecut este o modalitate de a scăpa de prezent. E adevărat? mă întreabă. Probabil, răspund, dacă Manzoni a povestit despre secolul al XVII-lea, o face pentru că nu îl interesează secolul al XIX-lea, și *Sant'Ambrogio* de Giusti vorbește despre austriecii din timpul său, în vreme ce *Jurămîntul lui Pontida* al lui Berchet vorbește despre basmele unui timp trecut. *Love Story* se angajează în propriul timp, în vreme ce *Mănăstirea din Parma* povestește numai despre fapte petrecute cu douăzeci de ani înainte. . .

Inutil să mai spun că toate problemele Europei moderne se formează, așa cum le percepem azi, în Evul Mediu, de la democrația comunelor pînă la economia bancară, de la monarhiile naționale, pînă la orașe, de la noile tehnologii, pînă la răscoalele săracilor. Evul Mediu e copilăria noastră la care trebuie să ne întoarcem pentru a se face anamneza. Dar despre Evul Mediu se poate vorbi și în stilul lui *Excalibur*. Și deci problema este alta, și inevitabilă. Ce înseamnă să scrii un roman istoric?

Cred că există trei modalități de a povesti despre trecut. Unul este *romanțul* de la ciclul breton la poveștile lui Tolkien, și poate fi cuprins aici și numitul *Gothic novel*, care nu este deloc *novel*, ci de fapt este *romance*. Trecutul ca scenografie, pretext, construcție fabulatorie pentru a da frîu liber imaginației. Deci nici nu e

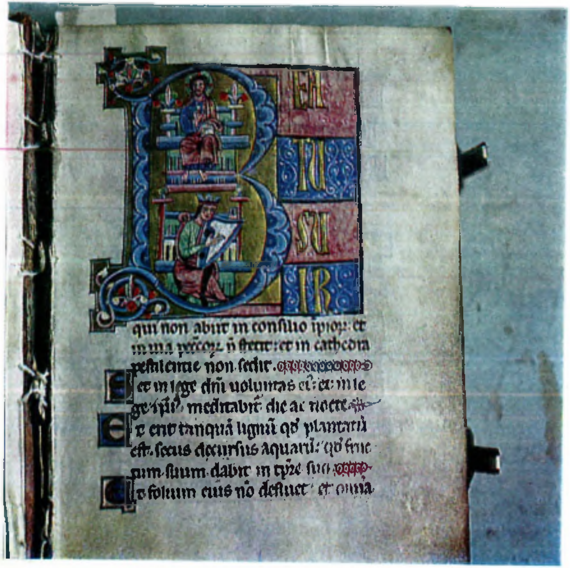
Biblia Sacra, MS din sec. XI:
Inițiala primului capitol — « In principio ». . .
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

Biblia Sacra, MS din sec. XI:
Filă din Cartea lui Ruth
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

Biblia Sacra, MS din sec. XI:
Inițială cu motiv floral
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

« Biblioteca a fost ridicată după un plan care a rămas necunoscut tuturor, de-a lungul secolelor și pe care nici unul dintre călugări nu este vrednic să-l cunoască »...
(Umberto Eco: *Numele Rozei*)

@Asociația Ziariști



Psalterium Davidicum, MS din sec. XIII:
Inițiala versului « Beatus vir »
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

Psalterium Davidicum, MS din sec. XIII:
inițiala unui vers imnic
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

« . . lumină pentru întreaga lume cunoscută, zăcămînt pentru știință, mîntuire a unei doctrine antice care amenință să dispară în incendii, jafuri și cutremure, atelier pentru literele noi și propășire pentru cele vechi. . . » (Umberto Eco, *Numele Rozei*)

necesar ca *romanțul* să se desfășoare în trecut, e deajuns să nu se desfășoare acum și aici, și ca despre acum și despre aici să nu se vorbească, nici măcar făcînd o alegorie. Multă literatură științifico-fantastică este romanț pur. *Romanțul* este povestea unui altunde.

Urmează romanul de capă și spadă ca acela al lui Dumas. Romanul de capă și spadă alege un trecut « real » și de recunoscut, și, ca să poată fi recunoscut, îl populează cu personaje înregistrate deja de către enciclopedie (Richelieu, Mazarin pe care îi determină să săvîrșească unele fapte pe care enciclopedia nu le înregistrează (de-a o fi întîlnit pe Milady, de-a fi avut contacte cu un oarecare Bonacieux*)*, dar prin care enciclopedia nu este contrazisă. Și, firesc, pentru ca să întărească impresia de realitate, personajele istorice vor face și ceea ce (prin consensul istoriografiei) au făcut (să asedieze La Rochelle, să fi avut raporturi intime cu Ana de Austria, să fi avut legături cu Fronda). În acest cadru (« adevărat ») sînt inserate personajele imaginare, care totuși au sentimente ce-ar putea fi atribuite și unor personaje din alte epoci. Ceea de d'Artagnan face, recuperînd la Londra bijuteriile reginei, ar fi putut să facă și în secolul al XV-lea sau în al XVII-lea. Nu e necesar să trăiești în secolul al XVII-lea pentru ca să ai psihologia lui d'Artagnan.

În romanul istoric, însă, nu este necesar să intre în scenă personaje ce pot fi recunoscute după enciclopedie. Gîndiți-vă la *Logodnicii*, personajul cel mai cunoscut este cardinalul Federigo, care înainte de Manzoni era cunoscut de puțini (și mult mai cunoscut era celălalt Borromeo, San Carlo). Dar tot ceea ce întreprind Renzo, Lucia sau Fra Cristoforo nu se putea face decît în Lombardia secolului al XVII-lea. Ceea ce fac aceste personaje ajută la o mai bună înțelegere a istoriei, a ceea ce s-a întîmplat. Întîmplări și personaje inventate, și cu toate acestea ne spun despre Italia din acea perioadă lucruri pe care cărțile de istorie nu ni le-au spus niciodată cu atîta claritate.

În acest, sens, desigur, voiam să scriu un roman istoric, și nu pentru că Ubertino sau Michele ar fi existat cu adevărat, sau ca să spună mai mult sau mai puțin decît ceea ce spuseseră într-adevăr, ci pentru că tot ceea ce personajele închipuite, ca Guglielmo, spuneau, ar fi trebuit să se fi spus în acea epocă.

Nu știu cît de credincios am rămas acestei intenții. Nu cred că nu am respectat-o atunci cînd mascam citate din autori posteriori (ca Wittgenstein) făcîndu-le să treacă drept citate din epocă. În aceste cazuri știam foarte bine că nu medievalii mei erau moderni, cei mult modernii erau cei care gîndeau ca medievalii. Mai degrabă mă întreb dacă uneori nu le-am împrumutat personajelor mele închipuite o capacitate de a constitui din aceste *disiecta membra* de gînduri cu totul medievale, cîțiva « grifoni » conceptuali pe care, ca atare, Evul Mediu nu i-ar fi recunoscut ca proprii. Dar cred că un roman istoric trebuie să facă și asta: nu numai să identifice în trecut cauzele celor întîmplate după aceea, dar și să schițeze procesul prin care cauzele acelea s-au îndreptat încet spre efectele pe care le-au produs.

Dacă un personaj de-al meu, comparînd două idei medievale, ajunge la o a treia idee, mai modernă, el face exact ceea ce cultura a făcut mai tîrziu, și dacă nimeni nu a scris ceea ce spune el, e sigur că cineva, fie și într-un fel confuz, ar fi trebuit să înceapă să gîndească astfel (chiar fără s-o spună, cuprins de cine știe cîtă spaimă sau pudoare).

În orice caz, există un fapt care m-a distrat foarte mult: ori de cîte ori un critic sau un cititor au scris sau au spus că personajul meu afirma lucruri prea moderne, ei bine, în toate acele cazuri, și tocmai în acele cazuri, citatele mele erau, textual, din secolul al XIV-lea.

Și există alte pagini în care cititorul s-a confundat cu situații pur medievale, pe care eu le simțeam în mod ilegitim moderne. Și aceasta pentru că fiecare are

o idee proprie, de obicei adulterată, despre Evul Mediu. Numai noi, călugării de atunci, cunoaştem adevărul, dar pe care dacă l-am spune, uneori am fi arşi pe rug.

Ca să termin

Am regăsit — la doi ani după ce am scris romanul — o notiță de-a mea din 1953, de pe vremea cînd eram la universitate.

« Horaţio şi prietenul său numit contele de P cu sarcina de a rezolva misterul spectrului. Contele de P., nobil excentric şi flegmatic. De partea cealaltă, un tînăr căpitan din gărzile daneze, cu metode americane. Dezvoltare normală a acţiunii conform legilor tragediei. În ultimul act, contele de P., după ce şi-a adunat familia, explică misterul: asasinul este Hamlet. Prea tîrziu, Hamlet moare. »

După ani de zile, am descoperit că o idee asemănătoare avusese pe undeva Chesterton. Se pare că grupul *Oulipo* a găsit recent o matriță a tuturor situaţiilor poliţiste posibile, şi a găsit că a mai rămas de scris o carte în care asasinul să fie cititorul.

Morala: există idei obsesive, nu sînt niciodată personale, cărţile vorbesc între ele, iar o adevărată investigaţie poliţistă trebuie să demonstreze că vinovaţii sîntem noi.

În româneşte de MARA PAŞCA CHIRIŢESCU

Autoarea a redactat acest studiu în limba franceză, în vederea unei viitoare includeri într-un volum omagial Umberto Eco, prevăzut să apară în Italia. Textul a făcut totodată parte din comunicarea « Aspects sémiotiques de l'analyse dynamique-contextuelle du texte littéraire », prezentată în cadrul celui de al III-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de studii semiotice, ţinut la Palermo, Italia.

TATIANA SLAMA—CAZACU

LE NOM DE LA ROSE
d'Umberto Eco
en analyse dynamique-contextuelle

Je ne présenterai pas ici la « méthode dynamique-contextuelle » pour l'analyse des textes littéraires, que j'ai formulée, développée et utilisée surtout au cours de ces quinze dernières années. Son nom-même la décrit sommairement et les quelques ouvrages mentionnés dans la *Bibliographie* pourront en donner tous les détails qu'un lecteur serait curieux de connaître.

Contrairement à la manière dont je procède habituellement dans mes articles d'analyse dynamique-contextuelle — notamment, en partant des données sur l'auteur, son contexte, etc. déjà acquis par moi, l'auteur de l'analyse —, la composition de l'étude actuelle prendra pourtant le lecteur comme témoin des investigations faites par l'analyste. Nous suivrons ensemble les incertitudes, hypothèses, trous dans les connaissances que j'ai cherché à combler, questions posées au romancier et analyse de ses réponses, lectures de ses exégètes, re-lectures de ses ouvrages. Bref, sans que la structure de cet article soit directement influencée par la composition du livre lui-même, ce style de 'detective-story' a été déterminé par la difficulté d'aborder le texte que je voulais analyser. Plus j'avançais dans l'investigation pour une analyse qui au premier abord me semblait aisée à faire parce que le texte apparaissait comme une occasion d'application facile de l'analyse dynamique-contextuelle et plus je découvrais des détails, des passages dans le livre, des faits de style ou des particularités des personnages, qui me faissaient hésiter non pas tellement à découvrir les traits apparemment dominants du style et de la pensée d'Eco dans ce roman, mais *à choisir le texte*, un texte type qui puisse les refléter tous (car je voulais absolument choisir un fragment assez bref, et non pas faire l'analyse de tout le roman), et aussi à démêler les courants souterrains qui paraissaient mettre en évidence parfois une idée maîtresse ou un trait de style dominant, parfois d'autres. Est-ce que l'auteur lui même brouillait les pistes? Peut-être, après tout, ce n'était pas la faiblesse de la méthode d'analyse dynamique-contextuelle qui en ressortait, mais cet éclectisme voulu, ce style baroque à souhait — jusqu'à devenir composite et révélant des traits contradictoires —, et en définitive cette intention de dérouter le lecteur par des apparences paradoxalement ambigues ou bivalentes (peut-être, aussi, une inquiète incertitude et ambiguité de *l'auteur lui-même*, que pourrait découvrir une investigation plus psychanalytique que celle que je voudrais faire).

Le contexte historique et personnel se reflète-t-il dans ce roman? Pour commencer, j'avais barbouillé (heureusement, au crayon) le livre, en y parsemant des remar-

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

ques et en marquant des passages qui me semblaient révélateurs ou d'autres qui auraient pû devenir l'objet de l'analyse.

Voilà, dès le début (p. 32, 36), le reflet du *sémioticien* (auteur du *Trattato di semiotica generale*, 1975, ou du *Segno*, 1981, professeur de sémiotique, fondateur de « la nouvelle discipline sémiotique » — De Lauretis, 1981, p. 107 —, organisateur du premier « Congrès International de Sémiotique », en 1974, etc.) : « sulla neve ancora fresca, si disegnavano [. . .] » le impronte degli zoccoli di un cavallo [. . .] » p. 32). « Così le idee, che io usavo prima per figurarmi un cavallo che non avevo ancora visto, erano puri segni [. . .] (et le mot *segni* revient quatre fois dans trois lignes de cette phrase) (p. 36). De tels textes semblaient une aubaine pour appliquer l'analyse dynamique-contextuelle. Ou les données "autobiographiques" qui étaient offertes au lecteur dans ce qui semble être une "préface", datée « 5 gennaio 1980 » (p. 15) : « Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro [. . .]. La dotta trouvaille [. . .] mi rallegrava mentre mi trovavo [. . .] (p. 11) » Le contexte historique et personnel qui semblent nous être révélés spontanément par l'auteur : c'est ce dont nous avions besoin, justement. Que faire cependant des affirmations faites plus loin, et qui semblent renier toute influence du contexte présent? L'auteur affirme, notamment, qu'il ne se préoccupe nullement de « l'actualité » (p. 15), du présent où il vit, quand il « transcrit » les soit-disants manuscrits et (ré)éditions de cette oeuvre d'un « moine allemand » de la fin du "Trecento" (p. 14). Ou il affirme qu'à dix ans de l'époque où la mode voulait que l'écrivain se penche sur le présent, il pouvait maintenant « scrivere per puro amor di scrittura. [. . .], per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk [. . .] così gloriosamente priva di rapporto coi tempi nostri, intemporalmente estranea alla nostra speranza e alle nostre sicurezze. Perché essa è storia di libri, non di miserie quotidiane » (p. 15). Le même auteur qui a écrit une introduction différente pour quelques uns de ses livres (comme pour l'*Opera aperta*), afin d'« insérer la texte dans un contexte historique précis » (De Lauretis, 1981, p. 12), voudrait-il nous faire croire qu'il n'y a pas de rapport entre ce roman et le contexte de son auteur? Et que faire de sa propre confession — de directe immixtion, sur la même page (p. 15)—, qu'il a écrit ce livre pour « liberarmi di numerose e antiche ossessioni »? Prend-il son lecteur pour un « demi-imbécile parlant latin », comme l'a affirmé un critique (Fogel, 1982 — dont je n'ai lu d'ailleurs le compte rendu qu'après avoir rédigé cette étude)? L'apparente facilité d'analyse commence à être repoussée par des clignotements rouges d'alerte à la difficulté. Naturellement, on pourra passer outre telles affirmations, que maints auteurs ont faites, pour cacher avec coquetterie les soustextes de leurs ouvrages. Mais le style lui-même semblait se dérober à une analyse facile : en surface, un style 'sérieux', d'écrivain docte, foisonnant de citations, de passages en latin (parfois allusifs jusqu'à devenir abscons), avoué comme « pastiche » (au fond, postiche !), comme collage de fragments pris de divers auteurs très connus (et comment trouver un « liant » entre ces personnalités si différentes : Voltaire, Conan Doyle, Wittgenstein, Occam et bien d'autres?). Et tout cela à côté de nombreux détails insignifiants qui, quelques pages ou chapitres plus loin, se révèlent avoir une importance fondamentale et vous imposent de revenir en arrière — si, par ailleurs, vous les aviez remarqués au moment de la première lecture—, et d'interminables séquences d'énumérations, de descriptions riches à outrance, d'images sensorielles — et sensuelles —, de visuel excessif jusqu'à l'eidétisme —, de langages divers, jusqu'au néologisme aphasique' —, juste à côté de doctes citations philosophiques ou de terminologie savante, qui entraînent le lecteur dans un rythme de 'montagne russe' jusqu'à ne plus pouvoir rester fidèle à son comportement de lecteur guidé

par la 'raison' que semblait lui demander le rationalisme, confessée par d'autres passages. Quel est donc ici le 'véritable style de l'auteur Eco'? « Anzitutto, quale stile adottare? » — nous prévient-il dans se préface même (p. 14).

D'où vient cette connaissance approfondie (et presque'vécue' : « si danno visioni di persone conosciute in passato » — p. 12) du Moyen-Age (je ne savais pas encore que l'auteur avait écrit une thèse sur San Tommaso D'Aquino)? Mais pourquoi une 'trame policière' dans ce roman de doctes références, et pourquoi les innombrables événements — notés heure par heure, arrivés dans des endroits décrits dans leurs détails architectoniques —,à côté de la simplicité de la trame — qui ne semble donc plus les justifier —, dans des suites de pages occupées par des débats (du 'discours' pur, en mono- ou dialogue méditerranéen, avec les phrases « l'una che si accavalla all'altra » — p. 350 — comme au théâtre)? Débats qui ont lieu dans une salle de séances — en l'occurrence « il capitolo » — dont l'auteur fait la description sur deux pages (340—431) comme pour se débarrasser de ses images d'histoire de l'art, et n'en fait plus allusion sur les onze pages occupées par les disputes théologales. Comment interpréter les symboles qui m'apparaissaient comme tels — de la *bibliothèque*, des *livres*, des divers *personnages*, des *conflits* eux-mêmes?

Je choisis à me laisser entraînée par le niveau le plus élémentaire — comme le plus 'naïf' des lecteurs —, celui de la rocambolesque 'trame policière' et j'en fus captivée, étant moi-même une passionnée des « detective stories ». Pour le faire, je passai les yeux bandés ou comme sous l'effet d'un soporiphique sur les longs passages de 'doctrine', de trames collatérales (comme celle des rencontres directes ou de l'histoire de ces disputes entre les partis adverses — adeptes du pape, de l'empereur, dominicains, franciscains et autres groupes, « fraticelli » de Dolcino et inquisiteurs). Je suppose que c'est de cette manière (en y ajoutant les rapprochements à clé, que les italiens comprennent mieux que les étrangers) qu'ont lu le roman beaucoup de lecteurs italiens qui, sans culture sémiotique, philosophique, théologale, historique, ou même littéraire, sont devenus en moins de deux ans les enthousiastes admirateurs de Eco (telles des lycéennes et même de jeunes secrétaires d'une école de langue qui ont considéré comme l'événement du jour le fait que j'avais parlé à Eco au téléphone, de leur bureau, en me disant, après, avec un sourire béat : « Il est très connu. Nous l'aimons tous » : ce roman difficile était descendu « dans la rue »).

Quand même, il me fallait 'le comprendre' pour l'apprécier : j'éprouvais non seulement le désir intense de dépasser ce premier niveau policier (et l'autre aussi, que pourraient 'décoder' ces jeunes secrétaires), mais aussi d'en approfondir l'étude et — ce qui était le comble, dans mon état de presque ignorance du 'phénomène Eco' — d'en choisir un fragment pour une 'analyse de texte'. J'étais moi-même un lecteur presque naïf et je ne pouvais apprécier les valeurs artistiques (et les autres niveaux symboliques dont je me rendais compte qu'ils existaient), sans avoir les connaissances contextuelles qui sont requises par cette méthode. C'est peut-être l'une des occasions les plus rares que j'ai eu de cette manière, à valider la méthode d'analyse dynamique-contextuelle : le *texte* ne se laissait pas déchiffrer par lui-même. L'analyse « structurale » pure n'y pouvait rien, tant que je n'avais 'les clés' non seulement pour analyser 'un texte' choisi, mais le roman lui-même, 'son' style, 'son' message, 'ses' codes.

Je me rendis compte que l'analyse des textes anciens est, d'un certain point de vue, plus facile à faire : parce que nous avons déjà des connaissances sur la biographie des auteurs, sur leur œuvre entière, sur le contexte où elle fût créée. Pour un auteur en vie, une analyse semblerait plus facile à faire pour ceux qui

le connaissent (si, pourtant, ils adhéraient à la méthode que je soutiens). Mais, moi, je n'avais même pas vu l'auteur, je ne le connaissais que par un ou deux ouvrages et par une lettre aimable où il m'invitait au premier congrès de sémiotique, de Milan (auquel je n'avais pas pu participer, mais ayant envoyé mon résumé, on avait introduit dans les « Actes » aussi le texte qui aurait dû être ma communication). Je l'ai rencontré à Milan, en mai 1982, dans son contexte familial (dans cette « via *Melzi* d'Eril », qui m'évoquait, par association phonique, le couvent de *Melk*). J'ai eu quelques réponses orales à mes questions préliminaires et je lui ai envoyé, après deux jours, un questionnaire (avec 20 points, brièvement exprimés) que j'ai rédigé sur place, après cette rencontre. Puis, en automne, j'ai recommencé mes investigations en lisant surtout De Lauretis (1981) et en relisant quelques-uns des ouvrages de l'écrivain, et en allant même visiter Castel dal Monte, pour m'imprégner de ce que j'avais cru être l'image de l'« Edifice ». Mais, surtout, j'ai commencé à déchiffrer mieux le roman — que j'ai relu une seconde fois —, quand j'ai pu avoir (et l'analyser) le texte de cinq pages où l'auteur se pliait amicalement (peut-être, curieux lui-même?) à me donner des réponses au « Questionnaire »(voir Slama-Cazacu, 1983). J'ai retenu quelques faits qui peuvent «marquer », me semble-t-il, un écrivain.

Le grand-père paternel était un « trovatello » et ce nom étrange, Eco, lui fut donné — comme il en est l'habitude dans ces circonstances en Italie — par le fonctionnaire d'état civil, où l'enfant fut 'enregistré'. Quelqu'un qui se trouve avoir des 'racines' peu certaines est enclin à rêver à ses origines, à être captivé par les « mystères » (suis-je un descendant — dit-il malicieusement — de « Ivan le Terrible ou des Pharaons »?), et il s'est plu à s'imaginer que ces racines — tout au moins culturelles — étaient « françaises, puis anglo-saxonnes, ou hébraïques ». Peut-être — s'interroge-t-il — « illuminista bizantino », comme on l'a nommé, « vuol dire appunto talmudico, o kabbalista »). *Le mystère:* celui des racines, et le penchant vers le *décryptage* des 'mystères', des messages secrets, des textes à clé. Et cela, dans une ambiance culturelle qui remonte, pour les textes à clé, jusqu'à Dante lui-même. Il est difficile de résister (sans que je sois une adepte de la psychanalyse) à la tentation d'y recéler une tendance à la compensation par la généralisation du relativisme de l'existence et les diverses interprétations possibles des « histoires ». A ce propos, un détail (que j'ai obtenu en lui demandant des souvenirs de son enfance) me semble révélateur. Il m'a décrit ses jeux avec ses copains (« Non praticavo sport, e organizzavo solo giochi di guerra »). Chacun était un général, et ils jouaient éloignés les uns des autres, organisant une armée inexistante, lui parlant, « combattant »; à la fin, chacun prétendait qu'il avait fait des exploits extraordinaires. « E siccome anche l'altro pretendeva le stesse cose, e non c'era modo di verificare chi avesse ragione in questo dialogo tra solipsisti, il gioco finiva qui ». Ce jeu évoque un sens du relativisme dans la connaissance de l'histoire, de la vérité, le sens des mystères difficiles à pénétrer ; de même que le « dialogue entre sourds », où chacun soutient sa propre vérité, me semble un fait significatif (tout comme le jeu que Moreno — me racontait-il — faisait quand il était un tout petit enfant, dans un quartier pauvre de Bucarest, où ses copains montaient des chaises les unes sur les autres, en pyramide, au faîte de laquelle lui il s'asseyait comme 'Dieu' : Eugène Ionesco s'en était inspiré, me disait Moreno — voir « Les chaises »—, mais je trouverais ici les origines du psychodrame aussi). Enfin, l'intérêt pour le *labyrinthe* (autre symbole-clé du roman) est aussi un reflet de ce penchant pour le mystère (peut-être pour son 'propre mystère' aussi. Bachelard, [1948] 1965, p. 260, à propos du « labyrinthe ») et le désir de le 'transpercer'. Il a « étudié beaucoup de labyrinthes », dit-il, pour le roman, mais je suppose qu'il avait de vagues

souvenirs de ce que je définirais comme « un endroit clos, mystérieux, presque sans lumière et où on se perd si on ne connait pas la manière d'en sortir » : aussi bien dans *la cave* (« in una cripta del tesoro ! » — me répond-il) où il a découvert les livres laissés par son grand-père, que dans les couvents où il dit avoir passé son adolescence, et qui l'ont impressionné en tant qu'*adolescent* qui peut être marqué par certaines choses, insignifiantes pour un adulte (« Nel romanzo racconto di atmosfere che ho conosciuto. I miei ricordi sono più quelli di Adso che quelli di Guglielmo ») ; particularité qu'il a pu vérifier aussi en tant que père (quand je lui ai demandé à qui pensait-il quand il a fait vivre Adso, il m'a dit : « A mon fils [adolescent à l'époque]. À ce que tout l'étonne. J'ai imaginé les questions qu'il poserait à Guglielmo. . . »). Eco lui-même m'a répondu qu'il était intéressé par le « mystère » si j'en entendais le « senso metafisico, interrogazioni sull'essere e sulla morte [. . .]. Altrimenti mi considero razionalista. Un amico [Enzo Golino, cf. De Lauretis, 1981, p. 5] mi ha definito un illuminista bizantino. Razionalista, ma con qualche allucinazione barrocca ». Donc : des tendances contradictoires dans sa personnalité (existantes dans tout individu, mais plus prononcées dans son cas, et à effets plus forts et plus importants étant donnée sa personnalité marquée et leur reflet possible dans son œuvre). Ce qui l'a impressionné chez son grand-père (qui était typographe et socialiste — « come si era socialista all'inizio del secolo ») c'étaient les piles de livres. Le mirage "du livre" : un autre trait-clé dans sa biographie. Il avoue même (dans un texte que j'ai lu après avoir eu ces réponses) qu'il aime les livres (« io i libri li mangio, amari o dolci che siano » [« Lettre à Ricci, », 1973, in De Lauretis, 1981, p. 8], mais non pas tellement comme un bibliophile : plutôt pour ce qu'il y découvre (cela le fait « faire des signes » même « sur les livres coûteux » — ibid.). Dans les livres de son grand-père il a découvert « i primi brividi della narratività » et les « aventures ». Il s'avoue « fasciné » depuis toujours par « il romanzo popolare [. . .] : è narratività allo stato puro. Per questo nel mio romanzo vi sono tante citazioni indirette o dirette del romanzo populare, dalla Gothic Novel alla detection story ». Mais ce qui l'a inspiré ont été aussi les « libri medievali, i bestiari coi loro mostri, le cronache come quella di Rodolfo il Glabro » — et en même temps le « romanzo-conversazione, alla [Thomas] Mann » ; aussi « i romanzi ottocenteschi di intrigo, delitto e mistero ». Conan Doyle? Oui, comme « una citazione per cosi dire d'obbligo, non d'amore ».

Mais il ne faut pas négliger sa vaste culture, à laquelle j'ai déjà fait mention comme il se doit. Ce contact et cette préoccupation pour les livres, jusqu'à en devenir obsession, ont pu être entretenus aussi par son travail à la télévision (aux programmes-culturels) et surtout dans une *maison d'édition*. Intéressé par l'art — et ami de peintres, surtout d'avant-garde —, il a visité (et a continué à le faire, avec le metteur en scène du film tiré d'après son roman) des cloîtres et des châteaux forts, à en noter les détails d'architecture et de sculpture. En ce qui concerne les *bibliothèques* (qui se relient à l'amour du *livre*, mais qu'il a fréquentées aussi en tant que savant), il confesse en avoir eu un modèle « métaphysique » — la bibliothèque de Borges —, mais aussi des « modèles physiques » : ses souvenirs surtout de la Sterling Library de l'Université de Yale (où il donne des cours).

Il a dessiné lui-même (j'ai vu chez lui certaines reproductions des 'fumetti' — bandes dessinées — qu'il a publiées) et il avoue avoir fait des fumetti depuis son enfance. Il *dessinait* ses livres et — heureusement dirais-je — il a encore dans une caisse le « livre » écrit vers dix ans sur un « sacerdote stregone », où il avait fait beaucoup d'illustrations (l'île, l'architecture, les outils étaient tous dessinés en détail : «Forse il raccontare dell'abbazia è stato tornare a quel tempo e a quelle prime idee ») Le cercle se complète avec le sémioticien qui s'est intéressé aux « sig-

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

nes iconiques » (en critique de leur prétendue indépendance par rapport aux conditions culturelles). Ce type *visuel* a éprouvé la nécessité de compléter sa documentation pour le roman non pas uniquement par les « fiches » de bibliothèque, mais aussi par des dessins, par des maquettes ; il devait *voir* les endroits et les détails de tout ordre où l'action allait se dérouler. Il appelle cela construire un « mondo possibile, anche in senso fisico, che funzioni. Poi le cose vi succedono quasi da sole secondo la logica di quel mondo ». Il s'est aperçu, dit-il, que « scrivere un romanzo non è anzitutto un fatto linguistico, ma un fatto cosmologico » : mais cette construction d'un « monde possible » n'est pour lui qu'un plan d'images mentales *visuelles* (et transposé aussi en expression iconique). Pour le labyrinthe, par exemple, il devait « trovare la misura giusta », c'est-à-dire « complicato ma non troppo, che ci fossero sale senza finestre, ma non troppe, per permettere l'areazione (l'aria era necessaria per alimentare poi l'incendio »). Une fois le plan *dessiné*, donc transformé en signes visuels figuratifs, concrets, l'action s'y déroulait « d'elle-même ». Son empathie en tant qu'écrivain est servie très vraisemblablement par cette capacité de *visualiser les lieux* et *situations*.

Et le contexte où il à écrit le roman — contexte dont il dément presque l'influence dans la préface (voir plus haut)? Il me l'a affirmé de vive voix et me l'a écrit aussi : « il momento era quello in cui le Brigate Rosse avevano rapito [Aldo] Moro. Era un momento oscuro, in cui un intellettuale per la prima volta avvertiva che la sua parola, il suo intervento culturale o politico, non serviva a nulla, perché le cose stavano avvenendo in un luogo *oscuro*. Ecco, mi è venuta voglia di racontare la storia *oscura* di un luogo *oscuro* dove accadevano fatto *oscuri* » (c'est moi qui souligne). La cercle se refait aussi avec tout ce qui est symbole du *mystère*. Le reste, dit-il, sont des « anecdotes » ; le fait qu'il ait désiré un jour empoisonner un moine, la recherche d'un lieu où cette histoire se déroule, où « mettere i monaci che 'avvelenavo'. . . ». Une fois ce moment d'inspiration arrivé (où il sentait que ses « saggi » ne lui suffisaient plus et qu'il avait besoin de « métaphores » « ou allégories »), les autres circonstances d'analogies de contexte historique s'y associaient naturellement (tel le détail que Renato Curcio vivait a Trento, tout comme Dolcino, qu'il était catholique et que sa femme s'appelait elle aussi Margherita et fut tuée dans une rixe avec la police). Eco ne connaissait pas ces détails, dit-il, quand il a décidé d'introduire Dolcino dans son roman, mais quand il les a découverts, « non ho resistito alla tentazione di metterlo in evidenza. Ma non sono queste le vere analogie. La verità è che da tempo leggevo molto sulle sette millenariste medievali », parce qu'il en trouvait des analogies avec les mouvements apparus après 1968 (radicalisme, luttes entre les divers mouvements, leurs crises etc.). *Il y a, donc*, un contexte extérieur, historique, qui lui a déclenché un certain 'état d'âme', origine et moteur de cette 'trame' tellement complexe, où se retrouvent des particularités fondamentales et des directions contradictoires elles-mêmes de la personnalité de l'écrivain. En ce moment de « crise », les différents traits se sont exacerbés (tout comme, au moment d'une maladie, les différents points faibles d'un malade deviennent plus sensibles encore et 'explosent') : le trop plein devient lui-même mobile d'un roman très (ou trop?) riche, composite même. Car il faut ajouter aussi les antécédents personnels de contradictions idéologiques de l'auteur : son adolescence vécue dans les cercles de jeunes catholiques et surtout près des frères franciscains ; jusqu'à 21 ans, « stagione cattolica-mistica », « esercizi spirituali sui monti, in vecchi monasteri ». Pour s'acheminer, après, vers la gauche.

Ce qui se révèle à l'approche de sa personnalité est une grande 'ouverture amicale', la 'sociabilité', mais aussi une (secrète) *grande sensibilité* (je l'ai entrevue un

instant, quand il a demandé — avec une grimace et une voix qui exprimaient ou mimaient une souffrance atroce — qu'on relève le coin d'un tableau du living-room, qui s'était un peu déplacé). Sensibilité assez cachée pourtant (sous les lunettes du savant, sous la bonhomie amicale), jusqu'à aimer les 'masques' qui frisent parfois le carnaval littéraire. Je veux parler, ici, de ses pastiches, mais surtout des 'textes apocriphes' qu'il a publiés.

Le pastiche et la manie des citations peuvent venir, naturellement aussi du trop plein de sa culture et de son penchant vers l'humour ou plutôt vers l'ironie ou la satire. « . . .ho sempre scritto parodie letterarie, pastiches [. . .]. Autore di pastiches, se dovedo scrivere un romanzo, non poteva che essere un romanzo pastiche ». Mais Eco est arrivé jusqu'à publier non seulement sous son nom des textes qui pastichaient (*Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963), mais aussi des textes qui se disaient contenir ses idées ou même lui appartenir, et dont il paraît qu'on ne puisse être sûrs qu'il en soit l'auteur : voir la « lettre à Ricci » (in De Lauretis, 1981, p. 5—8) où, affirme De Lauretis (1981, p. 5), l'auteur est construit comme un personnage de « racconto fantastico », ou *Il marziano assente* (loc.cit., p. 8—10), paru dans la revue *Il male*, qui publie des textes attribués *fictivement à certains auteurs* (in De Lauretis, 1981, p. 4).

Imposture et 'beffa' : se moquer et effacer les traces. Puis-je donc être sûre que les réponses qu'il m'a données expriment *sa vérité ?* Oui, pour différentes raisons — et surtout parce que ces réponses semblent assez cohérentes avec le roman et aussi avec ses autres œuvres et, enfin, avec ce que j'ai pu glanner, après avoir rédigé mon « Questionnaire », dans des ouvrages sur Eco (surtout De Lauretis, 1981 — livre offert par Eco lui-même). Nous verrons, d'ailleurs, par l'analyse des *textes* à l'aide des quelques indices offerts directement (ou indirectement), par les réponses de l'auteur et aussi en intégrant le roman dans le contexte de toute son œuvre, ce que l'analyse dynamique-contextuelle donnera pour l'analyse des textes eux-mêmes mais aussi sa contribution pour mieux déceler la personnalité multiforme (et parfois intentionnellement cachée) de l'auteur. Il me reste encore des questions que je voudrais poser à l'écrivain. Par exemple : Est-ce qu'il y a un personnage qui représenterait Aldo Moro? Quel est en fait le rapport entre le roman et l'assassinat de Moro? Qui serait Jorge dans la réalité actuelle? Et les dogmatiques? (Mais peut-être l'analyse aboutira-t-elle à quelque résultat même sans les réponses à ces questions). « Opera chiusa » — comme la caractérisait Maria Corti (*apud* De Lauretis, 1981, p. 87)? Je ne le trouve pas. En dépit de l'organisation en apparence très rigidement structurée (par jours et heures, circonscrite dans des lieux bien précis et par des descriptions détaillées, 'expliquée' par des discours philosophiques), c'est une 'œuvre ouverte' par excellence, suggérant de possibles interprétations diverses, recélant aussi des niveaux d'interprétation en profondeur, telle l'œuvre dantesque ou les six ballades de Villon décryptées par Pierre Guiraud (1968).

Pourquoi avoir choisi ces textes ? Les textes qui seront analysés ont été choisis, en fin de compte, par Eco lui-meme. Car j'ai beaucoup tourné en rond pour sélectionner *le* texte : la préface — qui donne de brefs éclairs sur l'écrivain, mais aussi du faux-semblant en matière de contexte?; les pages au début du roman, où il s'agit de l'interprétation des 'signes' découvrant le passage du cheval Brunello — pastiche de Voltaire mais où se reflète aussi le sémioticien? ; le texte d'intense sensualité, sur l'expérience érotique d'Adso avec la fille qui n'a pas de nom (« la fanciulla »), mais où s'entremêlent des symboles aussi? ; une scène du labyrinthe ou du scriptorium? ; le violent sermon de Jorge? ; l'incendie? ; l'un des fragments de doctes ou de baroques enumérations? ; la fin, qui recéle tant de clés et de symboles? Mais, en conclusion, j'ai choisi exactement les textes que — modeste-

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

ment — l'écrivain m'indiquait lui-même, à ma question (« Quel serait le fragment — ou les fragments — qu'il vous plairait le plus qu'ils soient analysés ?) : « Risposta difficile. Il brano che mi piacerebbe leggere ad alta voce è la predica di Jorge di notte. Il brano che penso mi sia riuscito meglio è l'incendio » ; mais il a ajouté à la main — à la fin de cette dernière phrase dactylographiée — : « Ma amo molto anche il capitolo finale ». L'écrivain avait raison, probablement. Car ces deux textes (*l'incendie* et la fin du roman) me semblent mieux refléter tout le roman, le contexte extérieur, l'expérience de savant, le style et les pensées maîtresses de Eco dans ce roman.

Les deux textes analysés sont contenus dans les pages 492—496 (texte I) et 502—503 (texte II). Le premier est délimité graphiquement par l'auteur lui-même, car il commence après une pause (un interstice intratextuel) et sa fin est la fin du chapitre. Le deuxième contient deux interstices et sa fin coincide avec la fin du livre lui-même ; son début aurait pu être à la p. 501, où il y a un interstice (« Anni dopo. . . » ; mais pour des raisons d'économie d'espace et puisque cette page antérieure n'était pas indispensable à l'analyse, j'ai choisi comme début du texte la description-narration de la découverte de l'armoire qui restait encore (« Lungo un tratto di muro trovai un armadio. . . »).

Une première remarque s'impose : les deux textes (même le premier, qui semble bien délimité, isolé par un encadrement donné par la ligne intersticielle et par sa fin) sont des textes 'ouverts' non seulement parce que — plus que tout texte, en général — ils ne peuvent être compris sans des références implicites (ou même explicites) aux contextes antérieurs, au contexte constitué par l'œuvre tout entière, par le contexte social, etc., mais surtout parce qu'ils laissent le lecteur sur sa faim, en posant même des questions sans réponse et offrant des possibilités d'interprétations multiples (leur lecture et l'analyse de style dépendent du contexte des connaissances des différents lecteurs). En tout cas, bien qu'il y ait une remarquable organisation intérieure, une simple analyse structurale 'pure' ne pourrait satisfaire à leur interprétation. Ils offrent après l'analyse la possibilité d'une meilleure interprétation des autres parties du livre tout entier, et même de la personnalité de l'auteur ; mais leurs différents niveaux ne sont intelligibles eux-mêmes que par des références contextuelles.

Les deux textes sont assez complexes en ce qui concerne tout d'abord les *catégories* de communication littéraire à laquelle ils appartiennent ; par cela même ils sont représentatifs pour le livre tout en entier. Ils comprennent des discours narratifs-descriptifs (de tous genres : du contenu type 'roman pop' et même de bande dessinée — les aventures d'Adso revenant au couvent pour y chercher des restes de livres parmi les ruines, l'agitation des gens pendant l'incendie — au contenu d'ordre scientifique, d'histoire de l'art), de *réflexion théorique-philosophique* (des fragments d'« essais » parfois, des réflexions théologales ou de sémiotique) et de *dialogue* (dans le texte I). Chacun dépassse cependant la catégorie explicite à laquelle il appartient. Ils sont analysables, aussi, à plus d'un seul niveau, car ils recèlent des *symboles* (isolés ou faisant partie des grands symboles du livre tout entier), des *images*, des *réflexions* ou des *effets de style* qui ne peuvent être décodés qu'en les reliant aux *différents niveaux contextuels* (explicite, implicite, etc., — voir Slama-Cazacu, 1973).

Analyse du texte I (T.I.)

Le 'contenu' (narratif-descriptif, réflexions, la démarche informationnelle du dialogue). La description-narration de l'incendie de la bibliothèque est continuée depuis le moment qui en est encore le commencement (« si era appena all'inizio della tragedia ») et qui en fait succède au début proprement dit (où avait été décrit le feu détruisant la bibliothèque), jusqu'au moment final (qui clôt d'ailleurs le chapitre lui-même), où les deux protagonistes (Guglielmo et son jeune disciple, Adso) s'en vont, car il n'y a plus rien à faire et il y a « trop de confusion ». La *description-narration* (faite par Adso) domine dans la première partie — où Adso se trouve sans son maître ; dans la deuxième partie — à partir du moment où Adso retrouve Guglielmo — domine la *dialogue* entre Adso et son maître ; les réflexions *philosophiques* entrecoupent la première partie (où elles appartiennent à Adso) et constituent la matière principale du dialogue (où c'est presque de Guglielmo uniquement qu'elles proviennent). Les lettres *a,b. . .* marqueront pour les besoins d'analyse les paragraphes (sauf pour le dialogue, où une seule lettre indiquera plusieurs paragraphes-répliques ou, au contraire, plusieurs lettres sépareront les commentaires d'Adso englobées par Eco dans le même paragraphe ou une réplique).

Nous essayerons d'analyser le texte en partant aussi de ce premier niveau, où nous remarquons le mélange de genres dont nous avons parlé plus haut (2.2.), en même temps que celui de différents plans : le plan du narrateur ou de l'auteur supposé (Adso), qui présente sa perspective et s'adresse au lecteur, ou qui commence soit l'action soit le dialogue (voir par exemple les paragraphes f, j, l, n) ; le plan du dialogue, qui nous situe dans le plan direct de l'action et dans la perspective (imaginaire) de Guglielmo. Mais nous ne pourrons faire cette analyse qu'après avoir mieux décodé le texte, pour arriver au deuxième niveau (et peut-être à d'autres encore). De cette manière, nous découvrirons aussi un plan plus caché, en sous-texte, celui du vrai auteur — Eco — et aussi de quelques autres auteurs qu'il semble 'citer'.

Analyse des niveaux sous-jacents. Qu'est-ce qu'une 'descente' au deuxième niveau (ou aux 'autres niveaux') nous révèlera-t-elle ?

Il y a un discours qui semble appartenir au premier niveau : les *réflexions théoriques-philosophiques* (y compris celles d'ordre *théologal*). Elles ne peuvent pourtant pas être isolées du *contexte total :* pour bien les comprendre il faut nous rapporter au contexte du roman et de l'œuvre d'Eco en général, de sa personnalité, de ses connaissances (par exemple, celles de sémioticien), de ses lectures, de ses expériences, du 'contexte vécu'. Une fois décodées à ce niveau, ces réflexions aident à leur tour au 'décryptage' du roman tout entier (et peut-être même de son auteur). C'est la raison pour laquelle nous commencerons par ces *réflexions* l'analyse contextuelle, de déchiffrage au deuxième niveau.

Il y a *trois chaînes principales de réflexions*. Une première chaîne concerne la manière dont brûle l'*église abbatiale* (comparaison entre ses diverses parties ou comparée en son ensemble à la bibliothèque). Bien que solide en apparence — à cause de la pierre « di cui fa pompa », elle ne peut pas résister au feu car les murs et les voûtes reposent sur une vulnérable structure en bois (a). Autre apparence : il semblait que l'incendie de l'église — plus accessible, toujours ouverte — pût être plus facilement éteint que celui de la bibliothèque, condamnée par son mystère, par son impénétrabilité même : mais il n'y avait pas assez d'eau et les gens ne savaient comment éteindre cet incendie (b). Pourtant, après avoir brûlé à grandes flammes au début, ces églises agonisent lentement, pendant plusieurs

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

jours. L'importance de cette chaîne pourra être révélée plus loin par l'analyse des symboles.

Une chaîne de réflexions dont les maillons sont parsemés dans le texte (et qui se relient aussi aux images descriptives ainsi qu'aux réflexions des autres chaînes) est celle de la *confusion* ou du *désordre*. Le désordre ressort aussi (plus encore que pour la première chaîne) des images descriptives, et en général des *effets de style* (tous les gens s'agitent en désordre pour éteindre le feu de l'église [a, b], puis pour s'enfuir [d, e, g] — ce qui condamne définitivement l'église et eux-mêmes). Mais il est exprimé aussi sous forme de réflexions directes : « il n'y a pas d'ordre dans l'univers » (i), et d'ailleurs Guglielmo veut éviter le désordre concret qui arrive à son comble : « C'è troppa confusione qui. . . » (a). Cette chaîne nous donnera une clé pour décoder la chaîne suivante. Représentée par des moyens plus abstraits et ayant une importance fondamentele, cette chaîne concerne la *vérité* et les *signes* (réflexions qui appartiennent surtout à Guglielmo, Adso ne faisant qu'énoncer quelques réflexions plus optimistes, qui servent en fait à inciter la verve réflexive du Maître). Nous ne ferons que résumer la thèse centrale : la recherche dogmatique de la vérité mène au désastre, car il n'y a pas d'ordre logique dans l'univers (en définitive, l'œuvre est ouverte — je dirais). Guglielmo n'arrive jamais à des conclusions tranchantes et on ne peut pas dire qu'il soit complètement agnostique, ni qu'il considère les signes comme des 'hiéroglyphes', ni qu'il renie complètement l'ordre universel, qui provient de la « volonté de Dieu » et de sa liberté — qui devient condamnation de l'orgueil humain (fin de k). Guglielmo affirme l'existence d'un lien entre *vérité* et *signes*: « la vérité des signes ». C'est la relation établie par l'homme entre les signes qui est mise en doute, car cette relation (qui implique un « ordre dans l'univers ») n'existe pas en réalité. L'ordre du plan mental est un échafaudage qu'il faut jeter, à la manière wittgensteinienne, après avoir servi — mais il a *servi* à quelque chose, pris comme « vérité ». De même évite-t-il, par son pouvoir de narrateur-démiurge, à résoudre le problème de la relation entre vérité — Dieu/ 'pouvoir social' — savoir — communicabilité (qui serait une chaîne subsidiaire à celle dont nous avons parlé) : car une partie du toit du dortoir tombe juste à ce moment-clé où Guglielmo (Eco) aurait peut-être dû répondre à Adso qu'il n'y aurait plus de savoir possible et communicable sans le critère de la vérité (ou vous ne pourriez pas communiquer votre savoir parce que les autres vous en empêcheraient). Ce qui semble n'être qu'un détail insignifiant — la 'naive' question d'Adso, qui fait un rapprochement entre 'Dieu' et 'le pouvoir social' qui peut empêcher la 'communication' — devrait être retenu, je pense, et relié au contexte historique (plein d' « obscurités ») où le romancier avouait qu'il arrivait des choses dépassant sa capacité d'homme de science ou de lettres d'agir en quelque sorte. Ces réflexions (parfois paradoxales en apparence et de toute façon évitant d'arriver à nier — ou à mettre cette affirmation dans la bouche d'un moine du Moyen Age, ex-inquisiteur — l'omnipotence de 'Dieu') résument bien l'essentiel des pensées exprimées dans d'autres parties du livre ou par Eco lui-même dans d'autres ouvrages : « Tutti avevano la loro ragione, tutti hanno Sbagliato » (p. 207 ; à rapprocher de : « Ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno » (j), mais aussi de ses jeux « solipsistes » — voir plus haut —, « si divertiva a immaginare quanti più possibili fosse possible » [p. 309], et certainement de Pirandello) ; ou « [. . .] la verità che non viene mai presa dal dubbio » (p. 481), « la lussuria del sapere [. . .] par se stesso [. . .], curiosità insaziabile, orgoglio dell'intelletto. . . », « invece di concepirne uno solo, ne imagino molti errori, cosi non divento schiavo di nessuno » (p. 309), « Die vi consente anche di immaginarvi un mondo in cui il presunto interprete della verità altro non sia che un merlo goffo, che ripete parole apprese tanto tempo fa » (p. 481). A rapprocher aussi de l'*Opera aperta* (en tant qu'idée générale) ou des détails donnés dans un ouvrage comme *Segno* (1981), où l'auteur peut établir la distinction (qui aurait appesanti le roman s'il l'avait faite) entre *signe* et *indice* (p. 659) qui se rapporterait aux « zoccoli » de Brunello, et peut faire la démonstration philosophique de la conclusion que « l'uomo è un segno » lui-même (p. 665). En effet, il était difficile (sinon impossible — et inutile, du point de vue de la structure du roman — d'apporter des précisions, de faire des renvois et des discussions, et en fin de compte d'argumenter, pour soutenir ces réflexions qui ne peuvent trouver leur complète compréhension que par des renvois contextuels tels ceux que nous avons évoqués. Tout semble donc un raccourci (et comme toute perspective d'un raccourci, l'idée en est biaisée). Le trop-plein scientifique et éthique, ses reminiscences théologales et les nécessités de crédibilité narrative sont autant de poids aux chevilles du romancier, qui par-dessus le marché est « plein de doutes » lui même.

Les *images*. Je ne veux pas y distinguer de 'métaphores', ou analyser des 'tropes' en général, car ce qui frappe après le décodage, plus simple, de la trame, sont les images au sens propre de *représentations visuelles* (voir la *visualité* comme trait de la personnalité de l'écrivain, dont témoignent ses « dessins » d'enfance, ses « fumetti » plus tard). Au premier abord elles apparaissent comme appartenant au premier plan — narration qui est description en même temps ou viceversa, et il y en a qui se relient aux réflexions (par exemple : « Guardammo la chiesa che ormai ardeva lentamente, perchè è proprio di queste grandi costruzioni avvampare subito nelle parti lignee e poi agonizzare per ore. . . » (h). Mais la majorité des images est à interpréter aussi par une analyse de second ou même de plusieurs autres plans ; « la chiesa di pietra ricorda le foreste. . . » (a), « la spianata percorsa da creature infernali. . . », « il vecchio Alinardo [. . .] povera cosa informe » (d)etc. Chaque paragraphe (même dans le dialogue : « L'ordine [. . .] è come una rete, o una scala. . . [h] est une série d'images. Dans leur grande majorité, elles sont *visuelles* et rarement mêlées à quelques images *auditives*: « Grida di rimpianto/di dolore (c), « Gli animali [. . .] nitrendo. . . » (d). Mises ensemble, dans un paragraphe, elles forment parfois des *tableaux* suggestifs et même beaux (pourtant, des renvois sont souvent inévitables : Michelangelo pour les corps qui tombent [c], les *fumetti* [Eco m'a dit, après avoir lu cette analyse : Dali et « ses chameaux »] ou des films ou peintures pour les animaux en flammes [d,e] et aussi 'le cheval d'Apocalypse' : le magnifique Brunello [d], Dante pour les « torme di persone. . . » e « vidi ». . . etc.). Le *tout*, le texte entier, est d'une rare beauté et originalité, justement par ce collage (je dirais 'génial') d'images banales ou 'copiées', de narration où reviennent des scènes kitsch de roman d'aventures, de réflexions prises à divers auteurs, de références à ses propres ouvrages, de connaissances puisées dans les traités d'histoire de l'art, etc. Justement parce que c'est le 'collage' — ou pour mieux dire maintenant, l'*ensemble* — qui donne la beauté de ce texte visuel, je n'ai pas voulu 'analyser' des syntagmes avec épithètes tellement communs : « la nube [. . .] triofante delle scintille », « la casa di Dio appare bella », « il portale bellissimo », la « Gerusalemme celeste » (a), « il magnifico Brunello », « creature infernali » (d), « mulo imbizzarrito » (e), « immenso fragore » (r) « atroci belati » (r), ou des tropes dont la banalité est tellement évidente, que leur analyse ferait probablement sourire l'auteur bien conscient de ces 'emprunts' (avoués d'ailleurs) : l'église qui rappelle les forêts (a), « il morso del fuoco », l'église qui agonise en brûlant lentement (h), « una nuvola di scintille » (r).

Les *symboles*. Le texte en foisonne et ils s'expliquent réciproquement (par les moyens de l'analyse *dynamique*), de même qu'ils rendent leur vrai sens aux

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

images et aux *réflexions* (qui d'ailleurs leur servent de support ou aident à les exprimer en mots). Mais en même temps presque aucun de ces symboles ne pourrait être interprété comme tel par une analyse structurale 'pure', c'est-à-dire sans des références *à des contextes dépassant ce texte*. Naturellement, je propose certains de ces symboles comme hypothèses, mais étant donnée la personnalité du romancier, il est certain qu'*en général* elles sont justifiées : Les *cathédrales* (« la casa di Dio ») solides en apparence et par « la pompe » dont elle se servent pour 'faire semblant', mais fragiles en réalité (a) ne symbolisent-elles pas l'Eglise en général (voir l'évolution de Eco et la perte de sa foi)? La *bibliothèque* qui est condamnée par son impénétrabilité même (a) (voir le contexte antérieur, où l'auteur a décrit le labyrinthe, mais aussi ce qu'il dira à la fin [texte II] sur les livres) et *l'église* ouverte à tous ceux qui pourraient la secourir, mais qui est vulnérable à cause d'un détail de la vie matérielle (b). Très probablement ce sont des symboles : le *feu* qui détruit tout d'abord « le sommet » de l'église — difficile à sauver —, ce qui fait que « le bas » brûle lui aussi (n) ; les *animaux* et surtout les *chevaux* qui évoquent Apocalypse ; « il *vecchio Alinardo* [souligné par moi] che si aggirava smarrito » et qui est abandonné, « povera cosa informe » (d) (est-ce une impression personnelle — car Eco m'a dit que Moro n'était pas représenté dans le roman —? : mais j'y vois Aldo Moro, car la photographie que tous ont pu regarder dans la presse ressemble à cette image du vieux qui ne comprend ce qu'il arrive); les *troupeaux de gens* qui s'agitent «sans but » (e) ; *Guglielmo* qui garde sa tête froide — symbole du 'sage' dans l'agitation contemporaine ; la décision d'abandonner l'idée qu'on puisse encore sauver quelque chose et de *se retirer* afin d'observer « tutto senza pericolo » (h) — comme avait voulu le faire le romancier lui-même au moment de la confusion dans son propre contexte et qui a déterminé la genèse du roman ; *Jorge* qui symbolise le dogmatisme (symbole explicité par l'auteur) (i) ; les faits concrets (les *crimes*), qui symbolisent ici ce que Adso invoque comme « vérités » (k) ; l'*escalier*, symbole explicité de la vérité construite pour arriver à un but (k). Enfin, le symbole général, l'une des clés du texte : le *désordre* concret — l'agitation inefficiente des gens pendant cet incendie —, qui symbolise le désordre du contexte spécial de l'auteur quand il a écrit le livre, de même que, peut-être, celui du monde contemporain et en tout cas de celui universel (« non vi è un ordine nell'universo » — k).

Les *faits de langue*. Il y a surtout quelques faits de langue qui sont à retrouver (quelques-uns encore plus fréquents, comme les énumérations) partout dans le livre. *Enumérations* qui prennent le lecteur dans un tourbillon verbal : « gli altari, i cori, le tavole dipinte, le panche, gli scranni, i candelabri » (a) ; «i volti ustionati, le membra schiacciate, i corpi scomparsi. . . » (c) ; « nitrendo, muggendo, belando, grugnendo. . .(d). *Répétitions* (qui donnent une teinte de style archaïque ou ecclésiastique ou volontairement 'naïf') : « ardite come quercie, della quercia ha. . . » (a) ; « di nuovo impetuoso e più impetuosamente. . . (c) ; « Jorge ha vinto ma voi avete vinto Jorge. . . » (j) ; « era vero che Adelmo [. . .], era vero che Venanzio [. . .], era vero che. . .] » (j.). Beaucoup d'*adjectifs* (rien que dans le paragraphe [a], de 20 lignes, il y a 16 adjectifs, en moyenne un par ligne), assez communs en tant qu'épithètes auprès des noms qu'ils accompagnent — *alte*, *ardite*, *arse*, *atroci*, *bello* — relativement fréquent, tout comme *grande* —, *devastato*, *eccessivo*, *immenso*, *infernali*, *insana*, *perversa*, *trionfante*, *venerabile*, etc. ; parsemés ici et là, des adjectifs *doctes*, ou plus rares ou *trop* rares : *autocontraddittorio*, *comunicabile*, *lignee*, *raziocinante*, Aussi de nombreux *adverbes* qui caractérisent les actions ou même les êtres : correre /. . ./ *bravamente* (a), « la chiesa, aperta *maternamente* » (b), « era *ormai inutile* » (b); « ardeva lentamente » (h), « è *difficile* accettare » (k), et « era *difficile* issarsi » (h). *Certains mots* ou *syntagmes* qui reviennent (« [preda al] *disordine* », « *disordinatamente* » [a], « opera *confusa* » [g], « ordine » répété quatre fois [k], « confusione » [s], un *champ sémantique* puisé au répertoire qui rend le sens general de 'confusion' et de 'manque d'ordre' (« non aveva né meta né requie », «si aggirava smarrito» [d], «senza meta o con mete illusorie] », « torme di persone » [e], « non vi è un ordine nell' universo » [1], « erravano per la corte » [r] rendent l'impression de *désordre* que l'écrivain a voulu créer. Le *désordre* (ou la *confusion*) est d'ailleurs le *mot-clé* du texte, qui se clôt tout naturellement par la conclusion de Guglielmo : « C'è troppa confusione qui », et par la citation en latin « Non in commotione [. . .] » [s].

Ces moyens linguistiques — souvent d'agglomération *baroque* — contribuent aussi bien à *visualiser* les scènes, à créer l'impression de *dynamisme* des tableaux représentés et à mettre en relief ce qui s'avère être la tonalité générale (symbole, en même temps), celle de *désordre*. En même temps, ces moyens caractérisent — considérés isolément — un style assez composite et apparemment basé sur des moyens *communs*.

Mais il faudra pousser plus avant dans cette forêt linguistique, pour déceler l'originalité plus cachée et des sens interprétables uniquement par des contextes plus amples.

Moyens linguistiques de mise en relation intertextuelle. Ces moyens, qui servent à faire une référence explicite au contexte antérieur, aident à mieux comprendre le texte. Par exemple (c'est moi qui souligne) : « dal portale bellissimo che tanto mi aveva affascinato *il primo giorno* (a) (non seulement référence à la description du merveilleux portail de l'église — p. 48—53 — et au fait que déjà, à ce moment-là, il avait interprété les images de ce portail comme une prémonition « di una grande e celeste carneficina » — p. 53 —, mais aussi allusion à la division à la Boccaccio du roman, en 'journées' dont *maintenant* on vivait déjà le septième et dernier jour). Ou : « tutti si misero a correre *ancora* più bravamente » (e) (par comparaison à l'aide que les gens avaient essayé d'apporter *avant* — p.490 — ce moment); un autre 'harpon' qui relie le texte à celui qui précédait : « La biblioteca *era stata condannata* dalla sua stessa *impenetrabilità* » (b) (comparaison au *parfait composé* avec la manière déjà décrite dont avait pris feu la bibliothèque et dont Guglielmo avait dit, p. 490 : « La biblioteca è perduta », tandis qu'Adso commentait la description en soulignant que les gens étaient accourus, « *Ma non conoscevano la strada* per salire allo scriptorium ») ; « Il vento si era fatto *di nuovo* impetuoso » (d) ('harpon' envoyé vers la p. 491, où : « Il vento, *da forte era divenuto più leggero* »); « per sfuggire a quella bieca parvenza di Armageddon (e) (déjà évoqué dans la description du portail, p. 52 : « gli sconfitti di Armageddon » ; « Jorge, dico. In *quel viso devastato dall'odio per la filosofia*. . . » (i) (allusion à la dispute philosophique précédant l'incendie, entre Guglielmo et Jorge, p. 476—483 ; d'ailleurs, tout ce que dit Guglielmo [i] est un commentaire critique à cette dispute et entre autres à la haine de Jorge contre « le rire » — p. 477—481 : voir, ici : « il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità » ; tout comme la réplique d'Adso en utilisant de nouveau le passé — « Ma *era vero che* le orme. . . » [k] renvoit à toutes les investigations et découvertes précédentes de Guglielmo). Ces moyens linguistiques de mise en relation intertextuelle sont d'habitude les *adverbes*, les *comparaisons* (*più*. . . [plus/moins qu'auparavant]), certains *mots* (qui avaient déjà servi à caractériser des êtres ou des choses — la bibliothèque, Jorge etc.), les *adverbes* (*ancora*, *ormai*, etc.) et les *temps des verbes*, qui aident à fixer des points de repère temporels dans la dynamique contextuelle.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Une analyse portant sur les *temps* (et *modes*) des verbes s'avère utile, mais nous ne nous y attarderons pas trop. Le *temps* qui semble dominer — tout naturellement — surtout jusqu'au dialogue, est l'*imparfait* (beaucoup de: *era*). Depuis le début du texte: « Tutto il pianoro *era* in preda al disordine » (a), et jusqu'au moment où Adso pense à Guglielmo, tous les paragraphes commencent par ce temps duratif, qui rend le devenir graduel des événements déjà passés, assez distancés du moment où se situe le narrateur. *A l'interieur* de chacun de ces paragraphes (a-e, g, i), le narrateur intervient plus directement, par différentes autres formes verbales, surtout le *'passato remoto'*.

Il n'y a pas dans ce texte (et en général dans le roman) de 'présent historique' (je dirais que ce rôle est pris par le 'passato remoto', dont nous parlerons plus loin). Le *présent* intervient en tant que *présent de la réflexion* (« Non v'è chi non sappia. . . », « perchè è propio di queste grandi costruzioni. . . » [h]). Par ce moyen, le narrateur Adso intervient plus *directement* (de manière *explicite*) dans la narration. Le *présent des réflexions* apparaît parfois dans le discours de Guglielmo aussi lorsqu'il émet des idées dont il semble être assez sûr: « non vi è un ordine nell'universo » (k). D'autre part, le présent est utilisé dans le dialogue, pour marquer l'adresse et en fait la contemporainéité de la relation Guglielmo-Adso: «Voi non *potete* rimproverarvi nulla. . . » (k). Le présent le plus 'vrai', puissant, mis en relief parce qu'il est placé dans la dernière phrase du texte (et du chapitre) et qui en est *la clé*, exprime une vérité fortement ressentie par Guglielmo (qui parle), par Adso (le narrateur) — par Eco aussi, peut-être: « *C'è* troppa confusione ». Une fonction similaire à celle du présent des réflexions, dans des énoncés presque 'recette', ont parfois les *infinitifs*, qui apparaissent encore plus fréquents dans le dialogue, surtout chez Guglielmo: « il compito [. . .] è di *far ridere* », « *imparare* a *liberarci*. . . » (i). Enfin, des *dubitatifs* indiquent le doute, l'hésitation qui se cache sous certaines réflexions d'Adso: « *non ci sarebbe più* sapere. . . » (p) et surtout de Guglielmo. Enfin, le *passé composé* est assez fréquent dans le dialogue, surtout pour évoquer des événements encore plus éloignés (i) (« Jorge *ha compiuto* », « non *ho capito* » [k]).

Mais c'est surtout le *passé simple* qui joue ici (avant d'arriver au présent — du dialogue ou du moment final) le rôle d'exprimer l'*intégration du narrateur* dans le moment de la narration. Il s'approche *brusquement* (comme par un 'zoom' rapide) des événements, en s'y intégrant presque. Ce qui attire l'attention ici c'est la façon dont le passé simple s'insère *presque de lui-même* dans la narration des événements lointains, aussi bien parce qu'il exprime un fait qui arrive rapidement, parfois un instant fulgurant, qui frappe, mais (peut-être justement à cause du vécu à plus forte charge émotionnelle) aussi parceque le narrateur *vit* cet instant comme s'il y était *présent*. Par exemple: « Essa [la chiesa] *prese fuoco* in un *tempo brevissimo* [. . .], *tutti si misero a correre*. . . » (a). Près de la fin du chapitre, le *passé simple* semble être le seul temps adéquat pour la narration-description, dans laquelle les deux personnages sont intégrés: « In quel momento [. . .] *crollò* [. . .] (r) et l'*imparfait* ne revient plus. Le rôle (et le support expressif) du *passé simple* par rapport à l'*imparfait* est symptomatique surtout quand ils se trouvent employés dans la même phrase, à peu de distance contextuelle: « . . .[le] capre, che erravano per la corte » [le temps duratif pour l'action qui a duré et qui se trouve près et au 'second plan': voir d'ailleurs les remarques pertinentes de ce point de vue de Cervero, 1980, p. 5], *ci passarono accanto* [le temps du moment fulgurant, où le narrateur se trouve d'ailleurs mêlé lui-même: *ci. . . accanto*]. Il doit y avoir ici un moyen d'expression (peut-être pas même *intentionné* par le narrateur Eco) qui montre — tout au moins dans certains passages du livre — le plan de *participation du romancier* aux faits de son contexte actuel, sous-jacents aux événements du 'Trecento'.

Quelques mentions sur les *relations entre les personnes ou entre les actions*, et *le narrateur* Adso (ou Guglielmo en tant que 'narrateur' dans le dialogue), identifiées en premier lieu par les *personnes des verbes* ou *les pronoms* en général et les *adresses* par vocatifs. Toute la première partie — jusqu'au dialogue — est narrée *par Adso* et il y a ici un jeu — naturel peut-être pour un texte écrit à la I-ère personne — entre III-èmes personnes des verbes concernant les événements narrés-décrits et la I-ère personne. Toutes les interventions de la I-ère personne dans ces premiers paragraphes (a — f) et *leur fréquence toujours plus accrue*, *coïncident* aussi (convergence stylistique intentionnée par Eco?) avec l'incidence plus accrue aussi des *passés simples*. Enfin, le moment où le narrateur arrive à un moment plus 'présent' du point de vue affectif (et associé à la *clé idéative* du texte — et du roman tout entier) est celui où il rencontre son maître: la I-ère personne pluriel apparaît, dans le même paragraphe, réunissant dans un *passé simple* de présence solidaire Adso et Guglielmo retrouvés: « *Ci soffermammo*. . . » (f).

Le détachement de ce qui *vient* d'arriver (l'incendie) est évident dans le *dialogue*, tandis que les causes plus profondes et les commentaires en apparence ontologiques (mais qui symbolisent le *contexte actuel*, de Eco) dominent. Les rapports interpersonnels des interlocuteurs sont aussi d'importance secondaire, tandis que le *moi* de chacun des interlocuteurs (celui du jeune et ébloui Adso, et celui du lucide, désormais sceptique et en sous-texte 'amer' Guglielmo) semble prévaloir du point de vue linguistique dans cette partie.

Le dialogue. L'analyse de la stratégie du *dialogue* mène cependant à une autre conclusion. Comme dans la IX-e Symphonie de Beethoven — où la musique orchestrale ne suffit plus pour l'expression et le compositeur a recours à l'expression directe et puissante des voix humaines —, la dynamique de tout le texte (distribution des imparfaits, passés simples, présent pour le dialogue etc.) semble orienter le discours vers le moyen d'expression le plus présent, direct, de pensée explicitée. La narration-description éclate en *dialogue*. Mais est-ce un *vrai* dialogue, ou bien un moyen de dissimuler le monologue de l'*écrivain?* Il semblerait qu'Adso le narrateur était tellement intéressé par ce que disait Guglielmo — celui qui détient les grandes « vérités » d'après lui —, qu'en fait il intervient seulement pour faire avancer la communication. Ses répliques sont brèves, il pose une question, émet un simulacre de doute, afin de donner à Guglielmo l'occasion de répondre par des 'exposés' plus longs. La stratégie du dialogue réel est simulée (apparentes interruptions, références anaphoriques, répliques qui se complètent l'une l'autre) sans pourtant avancer jusqu'à reproduire le dialogue spontané comme dans les ouvrages modernes (voir l'intervention désuète du narrateur: « *dissi* », etc., ou les phrases quand même trop 'construites' des interlocuteurs), Ce dialogue prétexte reflète le caractère général du roman, qui n'est qu'en apparence un roman-conversation. En sous texte il s'agit d'un *moi* unique: celui du *romancier*, avec ses propres inquiètudes, hésitations, certitudes et incertitudes, doutes (« Sono pieno di dubbi. . . », p. 15).

Les *plans de narration*. Il nous reste à vérifier cette hypothèse de l'analyse du 'dialogue', par une synthèse des données obtenues jusqu'ici. Elle nous menera au problème des *plans* du texte.

Les *plans* au niveau explicite sont représentés en premier lieu et de façon apparement dominante par le *plan du narrateur Adso:* c'est *lui* — indiqué par la Ière personne de la narration — qui *voit*, qui décrit et fait le récit des événements, qui fait des commentaires, qui sait ce qui aurait pu être ou qu'il arrivera (« Tutti avreb-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bero potuto » [h], « non lo sarebbero stati tra poco », « Non si poteva fare più nulla » [g]). Jusqu'au moment du dialogue, il a même l'apanage des réflexions. C'est lui qui semble vivre, brusquement, des moments plus intensément affectifs (voir le passé simple). Au même niveau explicite s'ajoute, à un certain moment, le *plan de Guglielmo*, représenté d'habitude dans le dialogue per la Ière personne singulier, mais aussi le *plan solidaire*, dans un rapprochement fait *par Adso* narrateur, lorsqu'il rencontre son Maître et vers la fin (Ière personne *pluriel:* f, r). Dans le *dialogue* il y a, toujours au niveau explicite : le *plan d'Adso-narrateur* (qui fait aussi le *commentaire* ou un compte rendu du dialogue, en se présentant lui-même en tant qu'interlocuteur et *s'adressant au lecteur:* « *dissi*. . . ») et *le plan de Guglielmo*, l'autre interlocuteur. Chacun semble exprimer son propre 'moi' alternativement. Si nous analysions ce dialogue en essayant d'interpréter le niveau explicite pour en arriver à un niveau moins explicite, nous remarquons que c'est justement le *narrateur* (Adso) qui devient ici estompé, tandis que le plan de Guglielmo apparaît comme le vrai 'premier plan'. Mais qui est Guglielmo? Il semble être le pilon stable dans cette confusion, celui qui a eu la présence d'esprit pour aller chercher les sacs de voyage, qui emmène Adso vers un endroit plus à l'abri — car on ne peut plus rien faire —, *pour contempler* de là le désastre, et qui, à la fin, aura aussi l'initiative de quitter ce lieu où « il y a trop de confusion ». L'*arrêt*, à l'abri, est en fait l'occasion pour arriver enfin au moment clé : le dialogue, ou plutôt le moyen pour que le plan de Guglielmo devienne le plan principal ou le *vrai* premier plan, bien qu'Adso continue à *sembler* occuper le premier plan en tant que narrateur. Il est pourtant, dans la réalité de l'*acte créateur* — celui du vrai narrateur, Eco —un personnage à l'ombre de la forte personnalité de Guglielmo, il est l'adolescent (bien que vieux au moment du récit, Eco semble le faire revivre les événements comme s'il était encore l'adolescent) en face de l'homme de *cinquante* ans, qui a emmagasiné tant de 'sagesse' et de connaissances.

Guglielmo — moine qui a vécu trop d'expériences, qui est trop savant pour avoir encore une foi dogmatique et même pour 'croire' sans se poser des questions, personnalité assez importante, qui avait essayé d'être un médiateur culturel et politique, homme désabusé qui ne renonce pourtant pas à son rôle de pédagogue en cercle restreint — qui est-il? De Lauretis (1981, p. 84) affirme que son modèle historique est Occam. Mais où sont, dans ce modèle, les autres traits de Guglielmo (entre autres, son 'umorismo' et tant d'autres traits Eco-iens)? Au niveau profond, Guglielmo est le porte-parole le plus important du romancier — car celui-ci parle aussi par d'autres personnages et en sous-texte c'est le mot d'Eco qui est mis au *vrai* premier plan.

En *conclusion*, la clé du *texte* est donnée par les analyses des niveaux plus profonds à l'aide aussi des contextes que nous connaissons déjà. Les événements sont filtrés à travers le *vécu d'Eco*. C'est son propre *moi* qui, obligé à vivre dans un contexte de 'confusion', veut s'en distancer, sans en réusir tout à fait : ce contexte revient toujours, comme une obsession (dont il avait pourtant essayé de sa 'libérer'). Sous son apparence de savant passionné mais tempéré, sous ses *lunettes* — symbole de sa capacité de 'connaître' mais aussi d'un visage 'masqué' —, Guglielmo — le romancier Eco, pris quand même dans le tourbillon général du contexte universel (l'univers où il n'y a pas d'ordre') sinon aussi dans son contexte contemporain —, cache des doutes, des oscillations hypostasiées au degré de principe philosophique du relativisme pirandellien : une multitude de vérités imaginées, puisqu'il n'y a pas « una sola risposta » à ses questions (p. 308), donc une vérité unique dans cet univers qui se refuse à la catégorie « ordre » (ou règle »). Le style composite est un reflet de la confusion générale, de ce tourbillon qui l'entraîne malgré lui

et dont l'un des remèdes lui semble être le recours à des poncifs, des postiches, des masques, des aveux, des pastiches ou de collages de clichés ou de 'fiches' — — qui ne font que refléter encore mieux le savant trop plein de connaissances et l'homme trop sensible, tourmenté par l'obsession des « obscurités » du contexte-ambiance et des mystères personnels qu'il ne peut pénétrer (donc, par compensation, il faut se dire qu'il n'existe pas de « vérité » ou de « vérité unique »).

Analyse du texte II (T. II)

Le 'contenu' (narratif-descriptif, réflexions). Longtemps après les événements qui avaient eu lieu au couvent italien, Adso, devenu adulte, a l'occasion de retourner en Italie et il fait un détour pour revoir les ruines de l'abbaye. Il réussit à grimper sur les murs pour arriver à la hauteur de la bibliothèque qui n'était plus qu'une galerie donnant à chaque endroit sur le vide. Le texte choisi commence avec la découverte de l'armoire et finit avec la fin même du livre. Adso est absolument seul : *narration-description* et *réflexions* (qui dominent ici) mettent en scène Adso uniquement. Les lettres marqueront ici *chaque* paragraphe proprement dit.

Nous ferons l'*analyse des niveaux plus profonds* de ce texte sans nous attarder sur ce qui a déjà été mis en relief par l'analyse du *T.I.*

Les *réflexions* semblent appartenir ici à Adso uniquement, un vieillard maintenant (Guglielmo n'y est même pas nommé, bien que certains idées centrales reprennent celles exprimées par son Maître : voir [d] surtout). Ses connaissances et ce qu'il dit dans ce livre ne font que *répéter* ce qui a déjà été dit et écrit dans les livres. Il est possible, aussi, que ce qu'il a prêté à d'autres dans son livre ne soit que le produit élaboré par lui-même, car en fait on reçoit le contenu de ces fragments de livres par 'la bouche' du narrateur. Mais au moins si ces livres recelaient-ils quelque message : il ne sait pas si ce qu'il a écrit a un sens caché, ou plusieurs, ou aucun (d). Lui-même — et le monde entier peut-être — s'approchent de la mort. Il ne faut désirer que le silence. De quoi a-t-il parlé? Car nous ne détenons que le nom (renvoi au poète moyenâgeux Bernard de Morley — cf. De Lauretis, 1981, p. 86 — et à Shakespeare : « What's in a name: That which we call a rose/by any other name would smell as sweet »).

Les *images* rendent une atmosphère de *tristesse*, de *taedium vitae* aussi, d'approche de 'la mort' (tableau Brueghel, Bosch ou d'artistes allemands médiévaux). Il y a des images assez concrètes au début (a, b, c,), puis elles deviennent plus pâles, mais assez puissantes du point de vue stylistique (et certaines plus 'originales' que dans d'autres passages), renforcées surtout par le fait qu'elle sont des *symboles*.

Presque tout est *symbole* ici. L'*armoire* (récipient de restes de 'savoir') ; *certains livres* (« larve di libri » [a]) qui, en apparence, sont 'bien conservés', mais qui au fond sont 'vieillis', ne nous donnent plus rien ; le *trésor* (qui était dans l'Edifice) devenu « *misero* » (b) ; la « *biblioteca minore* » (qui est représentante de celle « maggiore », disparue) en fait symbole du 'réservoir' de fiches, citations (c), dont fait usage un savant, un écrivain, le romancier lui-même; le symbole de l'*éclectisme* (et en même temps de la *refonte* — par assimilation et peut-être par déformation — de ces matériaux livresques [d]) ; le désir qui le pousse vers les *livres* et pourtant sa désillusion, car non seulement il devient le merle qui les répète, mais ils ne contiennent pas la vérité (cet amour et malédiction du livre : « libro per cui si uccide » — p. 452 — et que Jorge dévorait — « quello si mangia tutto l'Aristotele » —, tout en sachant qu'il en mourrait empoisonné — p. 485—, par haine *contre* le livre, mais qu'Eco avouait dévorer par amour-curiosité — cf. « io i libri

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

gli umani e i loro stessi spaventatissimi palafrenieri. Si vedeva bene che, in ogni caso, quella turba di villani e di uomini devoti e saggi, ma inabilissimi, non diretta da alcuno, stava intralciando anche quei soccorsi che pure avessero potuto sopraggiungere.

I

a) Tutto il pianoro era in preda al disordine. Ma si era appena all'inizio della tragedia. Perché, uscendo dalle finestre e dal tetto, la nube ormai trionfante delle scintille, incoraggiata dal vento, stava ricadendo ovunque, toccando le coperture della chiesa. Non v'è chi non sappia quante splendide cattedrali siano state vulnerabili al morso del fuoco: perché la casa di Dio appare bella e ben difesa come la Gerusalemme celeste a causa della pietra di cui fa pompa, ma le mura e le volte si reggono su di una fragile, per quanto mirabile, architettura di legno, e se la chiesa di pietra ricorda le foreste più venerabili per le sue colonne che si diramano alte nelle volte, ardite come querce, della quercia ha sovente il corpo — come ha parimenti di legno tutto il proprio arredo, gli altari, i cori, le tavole dipinte, le panche, gli scranni, i candelabri. Così accadde per la chiesa abbaziale dal portale bellissimo che tanto mi aveva affascinato il primo giorno. Essa prese fuoco in un tempo brevissimo. I monaci e la popolazione tutta del pianoro capirono allora che era in gioco la sopravvivenza stessa dell'abbazia, e tutti si misero a correre ancora più bravamente e disordinatamente per far fronte al pericolo.

b) Certo la chiesa era più accessibile e quindi più difendibile della biblioteca. La biblioteca era stata condannata dalla sua stessa impenetrabilità, dal mistero che la proteggeva, dall'avarizia dei suoi accessi. La chiesa, aperta maternamente a tutti nell'ora della preghiera, a tutti era aperta nell'ora del soccorso. Ma non v'era più acqua, o almeno pochissima se ne poteva reperire depositata in quantità sufficiente, le sorgenti ne fornivano con naturale parsimonia e con lentezza non commisurata all'urgenza della bisogna. Tutti avrebbero potuto spegnere l'incendio della chiesa, nessuno sapeva ormai come. Inoltre il fuoco si era comunicato dall'alto, dove era difficile issarsi per battere le fiamme o soffocarle con terra e stracci. E quando le fiamme arrivarono da basso, era ormai inutile buttarvi terra o sabbia, ché il soffitto ormai rovinava sui soccorritori travolgendone non pochi.

c) Così alle grida di rimpianto per le molte ricchezze arse si

stavano ora unendo le grida di dolore per i volti ustionati, le membra schiacciate, i corpi scomparsi sotto un repentino precipitar di volte.

d) Il vento si era fatto di nuovo impetuoso e più impetuosamente alimentava il contagio. Subito dopo la chiesa presero fuoco gli stabbi e le stalle. Gli animali terrorizzati spezzarono i loro legami, travolsero le porte, si sparsero per il pianoro nitrendo, muggendo, belando, grugnendo orribilmente. Alcune scintille raggiunsero la criniera di molti cavalli e si vide la spianata percorsa da creature infernali, da destrieri fiammeggianti che travolgevano tutto sul loro cammino che non aveva né meta né requie. Vidi il vecchio Alinardo, che si aggirava smarrito senza aver compreso cosa accadesse, travolto dal magnifico Brunello, aureolato di fuoco, trasportato nella polvere e ivi abbandonato, povera cosa informe. Ma non ebbi né modo né tempo di soccorrerlo, né di piangere la sua fine, perché scene non dissimili avvenivano ormai per ogni dove.

e) I cavalli in fiamme avevano trasportato il fuoco là dove il vento non lo aveva ancora fatto: ora ardevano anche le officine e la casa dei novizi. Torme di persone correvano da un capo all'altro della spianata, senza meta o con mete illusorie. Vidi Nicola, il capo ferito, l'abito a brandelli, che ormai vinto, in ginocchio sul viale di accesso, malediceva la maledizione divina. Vidi Pacifico da Tivoli che, rinunciando a ogni idea di soccorso, stava cercando di afferrare al passaggio un mulo imbizzarrito, e come vi riuscì mi gridò di fare anch'io la stessa cosa, e di fuggire, per sfuggire a quella bieca parvenza di Armageddon.

f) Mi chiesi allora dove fosse Guglielmo e temetti che fosse stato travolto da un crollo. Lo trovai dopo lunga ricerca nei pressi del chiostro. Aveva in mano la sua sacca da viaggio: mentre il fuoco già si comunicava alla casa dei pellegrini era salito nella sua cella per salvare almeno le sue preziosissime cose. Aveva preso anche la mia sacca, in cui trovai qualcosa di cui rivestirmi. Ci soffermammo ansanti a guardare cosa avveniva d'intorno.

g) Ormai l'abbazia era condannata. Quasi tutti i suoi edifici erano, quale più quale meno, raggiunti dal fuoco. Quelli ancora intatti, non lo sarebbero stati tra poco, perché tutto ormai, dagli elementi naturali all'opera confusa dei soccorritori, collaborava a propagare l'incendio. Salve rimanevano le parti non edificate, l'orto, il giardino davanti al chiostro... Non si poteva fare più nulla per salvare le costruzioni ma

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

bastava abbandonare l'idea di salvarle per poter osservare tutto senza pericolo, stando in zona aperta.

Guardammo la chiesa che ormai ardeva lentamente, perché è proprio di queste grandi costruzioni avvampare subito nelle parti lignee e poi agonizzare per ore, talora per giorni. Diversamente fiammeggiava ancora l'Edificio. Qui il materiale combustibile era molto più ricco, il fuoco ormai propagatosi del tutto per lo scriptorium aveva ora invaso il piano della cucina. Quanto al terzo piano, dove un tempo e per centinaia di anni v'era stato il labirinto, era ormai praticamente distrutto.

"Era la più grande biblioteca della cristianità," disse Guglielmo. "Ora," aggiunse, "l'Anticristo è veramente vicino perché nessuna sapienza gli farà più da barriera. D'altra parte ne abbiamo visto il volto questa notte."

"Il volto di chi?" domandai stordito.

"Jorge, dico. In quel viso devastato dall'odio per la filosofia, ho visto per la prima volta il ritratto dell'Anticristo, che non viene dalla tribù di Giuda come vogliono i suoi annunciatori, né da un paese lontano. L'Anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall'eccessivo amor di Dio o della verità, come l'eretico nasce dal santo e l'indemoniato dal veggente. Temi, Adso, i profeti e coloro disposti a morire per la verità, ché di solito fan morire moltissimi con loro, spesso prima di loro, talvolta al posto loro. Jorge ha compiuto un'opera diabolica perché amava in modo così lubrico la sua verità da osare tutto pur di distruggere la menzogna. Jorge temeva il secondo libro di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità, affinché non diventassimo schiavi dei nostri fantasmi. Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, *fare ridere la verità*, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità."

"Ma maestro," azzardai dolente, "voi ora parlate così perché siete ferito nel profondo dell'animo. Però c'è una verità, quella che avete scoperto stasera, quella cui siete arrivato interpretando le tracce che avete letto nei giorni scorsi. Jorge ha vinto, ma voi avete vinto Jorge perché avete messo a nudo la sua trama..."

"Non v'era una trama," disse Guglielmo, "e io l'ho scoperta per sbaglio."

L'asserto era autocontraddittorio, e non capii se veramente Guglielmo voleva che lo fosse. "Ma era vero che le orme sulla neve rinviavano a Brunello," dissi, "era vero che Adel-

mo si era suicidato, era vero che Venanzio non era annegato nell'orcio, era vero che il labirinto era organizzato così come lo avete immaginato, era vero che si entrava nel finis Africae toccando la parola *quatuor*, era vero che il libro misterioso era di Aristotele... Potrei continuare a elencare tutte le cose vere che voi avete scoperto giovandovi della vostra scienza..."

"Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. Sono arrivato a Jorge cercando un autore di tutti i crimini e abbiamo scoperto che ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno. Sono arrivato a Jorge inseguendo il disegno di una mente perversa e raziocinante, e non v'era alcun disegno, ovvero Jorge stesso era stato sopraffatto dal proprio disegno iniziale e dopo era iniziata una catena di cause, e di concause, e di cause in contraddizione tra loro, che avevano proceduto per conto proprio, creando relazioni che non dipendevano da alcun disegno. Dove sta tutta la mia saggezza? Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo."

"Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa..."

"Hai detto una cosa molto bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. Er muoz gelîchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist... Si dice così?"

"Suona così nella mia lingua. Chi l'ha detto?"

"Un mistico delle tue terre. Lo ha scritto da qualche parte, non ricordo dove. E non è necessario che qualcuno un giorno ritrovi quel manoscritto. Le uniche verità che servono sono strumenti da buttare."

"Voi non potete rimproverarvi nulla, avete fatto del vostro meglio."

"È il meglio degli uomini, che è poco. È difficile accettare l'idea che non vi può essere un ordine nell'universo, perché offenderebbe la libera volontà di Dio e la sua onnipotenza. Così la libertà di Dio è la nostra condanna, o almeno la condanna della nostra superbia."

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

l) Ardii, per la prima e l'ultima volta in vita mia, una conclusione teologica: m) "Ma come può esistere un essere necessario totalmente intessuto di possibile? Che differenza c'è allora tra Dio e il caos primigenio? Affermare l'assoluta onnipotenza di Dio e la sua assoluta disponibilità rispetto alle sue stesse scelte, non equivale a dimostrare che Dio non esiste?"

n) Guglielmo mi guardò senza che alcun sentimento traspaisse dai tratti del suo viso, e disse: o) "Come potrebbe un sapiente continuare a comunicare il suo sapere se rispondesse di sì alla tua domanda?" p) Non capii il senso delle sue parole:

q) "Intendete dire," chiesi, "che non ci sarebbe più sapere possibile e comunicabile, se mancasse il criterio stesso della verità, oppure che non potreste più comunicare quello che sapete perché gli altri non ve lo consentirebbero?"

r) In quel momento una parte dei tetti del dormitorio crollò con immenso fragore soffiando verso l'alto una nuvola di scintille. Una parte delle pecore e delle capre, che erravano per la corte, ci passarono accanto lanciando atroci belati. Dei servi passarono in frotta accanto a noi, gridando, e quasi ci calpestarono.

s) "C'è troppa confusione qui," disse Guglielmo. "Non in commotione, non in commotione Dominus."

li mangio, amari o dolci che siano », « Lettera a Ricci », U.Eco 1973, in De Lauretis 1981, p. 8) ; le *relativisme des vérités* (d) ; le *mode contemporain* pris dans la danse macabre, y compris peut-être l'évocation des événements de Prague (f — à rapprocher de p. 11) ; le *silence* qu'il semble chercher en ce moment, où il n'y ait aussi plus d'œuvre intellectuelle, et disparition des différences (g). Enfin, le symbole de la *rose* (h) (pérenne par son nom, ou au contraire, réalité intangible, dont on ne possède que le fantasme, sa dénomination?): « triomphe du symbolique » (cf. De Lauretis, 1981, p. 86), cliché super-clé, qui a été choisi comme titre en concurrence avec « La Biblioteca » par exemple (cf. De Lauretis, *ibid.*), pour mieux exprimer le *symbole* central du livre.

La *dynamique linguistique* est plus lente et elle évoque bien la fatigue du narrateur (Adso — qui cache Eco).

Beaucoup de *mots* (noms, adjectifs etc.) ou *syntagmes* appartiennent aux champs lexicaux ou en général sémantiques de la tristesse, du désabusement, du scepticisme. Ce répertoire lexical dirige en fin de compte l'attention vers le désir (ou le seule possibilité entrevue) de se *taire* (« tacere » mot répété), du « silenzio » (répété aussi sous forme adjectivale et sans éviter un apparent pléonasme : « silenzio muto » [g]), après la recherche désespérée de *signes* ou *messages* qui puissent offrir un appui dans ce monde « obscur ». La fin souligne la convergence du *froid*, du *livre* (« scrittura ») et de la *rose/nom* (désespoir contextuel, non-connaissance du destin de l'œuvre et réalité qui se dérobe à la connaissance).

Le *latin* et l'*allemand* s'intègrent très naturellement (une fois, dans une phrase italienne, sans signes de citation : « che diceva tolle et lege » [c] dans ce qui semble être le monologue intérieur du vieux moine allemand (référence : le docte romancier qui a fait des examens sévères de latin, comme tout étudiant italien à l'époque de ses études, et dont la femme est allemande elle-même).

Les *verbes* sont de nouveau symptomatiques : *passé simple* dominant dans a—c (le moment est très 'proche'), plus rarement des imparfaits ; après le premier *interstice* (avant [d]) : le *présent* domine (« Più rileggo. . . »), avec des *passés composés* parfois, pour ce qu'il avait fait entre le moment de ce retour au couvent et le moment présent (« queste pagine incomplete mi hanno accompagnato. . . » [d]) ; des *subjonctifs dubitatifs* aussi : « se io abbia. . . », « se sia data », « contenga » (d), « sia percorso » (f) ; après le présent, l'*avenir* du narrateur est évoqué, avant la fin : le paragraphe (g) est basé presque uniquement sur le *futur*. Mais le *présent* revient de nouveau, après le deuxième interstice, et c'est par *ce temps* (qui est aussi le temps où vit l'écrivain) que se termine le texte et le roman (tout comme le *Chien de Baskerville*, mentionne De Lauretis, 1981, p. 84, sans remarquer pourtant que Holmes utilise à la fin le *futur* — « nous pourrons nous arrêter en chemin chez Marcini pour un dîner léger » — et cela non pas pour évoquer l'Apocalypse et la mort/silence : Doyle et Eco vivaient dans des contextes différents qui leur évoquaient d'autres avenirs).

Tout naturellement, les verbes sont surtout à la *Ière personne* singulier, sauf des impersonnels ou des allusions aux livres ou à la mort, terre, divinité, à la *IIIème personne*. En fait, explicitement il y a le plan du *narrateur-Adso*, face au plan — décevant pour lui et pourtant 'objet de son désir' — des *livres* ou de la *bibliothèque* en version réduite ; et un autre plan, celui du *narrateur-Adso*, face au plan *destinée* (humanité, approche de la mort, divinité), et enfin *lui*, face à *l'œuvre* ou plutôt au « nom ».

Nul doute que le plan le plus profond ne soit de nouveau celui de l'*écrivain Eco:* c'est lui, cette « somma plurisecolare di conoscenze » (p. 14), ce 'plagiaire' confessé,

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

cet « eco confusa » (comme Jorge affirme que Guglielmo le soit — p. 474 : « écho confus » du « son divin »), cet intellectuel déçu par le contexte qu'il a vécu de trop près et dont il veut se distancer maintenant (soit disant pour « diverirsi »), ce citoyen qui ne peut plus discerner parmi les choses obscures de son contexte obscur, où il y a des forces plus obscures encore que l'obscurité créée par le relativisme des connaissances livresques ; ce lecteur avide, qui a vécu au milieu du vacarme des livres et qui a le désir — impossible à combler — du « silence » ; ce désabusé — momentanément — de tout ce que les livres contiennent sans lui donner pourtant une solution efficace ou une *seule* solution valable ; ce sémioticien qui avait foi dans les signes, mais non pas jusqu'à croire en leur possible contenu de « vérité » ; cet écrivain qui a trop lu de livres et analysé de styles, trop décodifié en tant que lecteur critique et savant, pour savoir s'il peut avoir *son style* à lui ; cet être humain sensible à tout ce qui est percevable, et vulnérable de par le mystère, le relativisme existentiel qu'il a *vécu* depuis son enfance.

Paradoxe suprême : c'est ce sceptique, ce désabusé, cet écrivain — *Adso dixit* — qui désire le silence et qui ne croit plus dans l'écriture, qui écrit quand même un gros bouquin de 503 pages ! Imposture de beaucoup d'écrivains, dont il y en a qui écrivent sur l'*incommunicabilité* ou *publient* des livres, tout en affirmant la gratuité de l'acte d'écriture ou l'intention de l'adresser à un lecteur.

La relation entre les deux textes.

Quelle est la relation entre *T.I.* et *T.II ?* S'il n'y avait pas de convergence entre ces deux textes, l'une des hypothèses sur lesquelles repose l'analyse dynamique-contextuelle ne serait pas vérifiée.

Naturellement, il y a une 'distance temporelle' entre les événements présentés dans les deux textes, d'où des différences (logiques pourtant, qui ne font qu'accroître *leur convergence explicite*). Guglielmo n'apparaît plus dans *T.II*. Dans *T.I* Adso était un adolescent de seconde importance, tandis que *T.II* le présente comme un vieillard qui est *le* personnage unique. La répartition des temps des verbes a dû changer, les plans explicites de même, le champ lexical sémantique devient mélancolique et même sombre.

Mais aux niveaux plus profonds, il y a *convergence des réflexions* et même *des images* en sous-texte (le relativisme épistémologique, la vérité qui ne peut pas être atteinte ou qui a des apparences multiformes, le monde qui vit dans une confusion, la réponse donnée à la fin de *T.II* à la dernière question d'Adso dans *T.I*, etc.). *Convergence stylistique:* le style composite — qui exprime des obsessions, des doutes et aussi le trop plein livresque — , les mêmes procédés — dans le maniement de formes des verbes par exemple—, la dynamique baroque (même dans l'apparente fatigue exprimée dans le *T.II*), les images genre *fumetti*, mais aussi reminiscences de l'histoire de l'art.

Que peut-on en conclure ? Le roman est un succès, les textes que nous avons choisis pour les analyser sont parmi les meilleurs du roman, ils le représentent presque de tous points de vue, ils sont l'une des clés de succès du roman. Mais l'analyse dynamique-contextuelle fait tellement état des données contextuelles plus amples : entre autres, contexte de l'auteur, sa personnalité. Ici, l'écrivain nous annonçait dès le début que ce roman n'avait pas de « rapporto con i tempi nostri » (p. 15), que c'est une simple « storia di libri », qu'il l'a écrit « per puro amor di scrittura » (en se contredisant avec nonchalance, car quelques lignes plus haut il avait avoué que c'était une manière de se libérer de *ses* obsessions). Le narrateur Adso lui-même n'est pas sûr si ce qu'il a écrit a un sens caché ou aucun, ou plusieurs (p. 503).

Le plan de l'écrivain Eco

Eco dit (par la bouche de *Guglielmo)* qu'il veut être lucide et en fin de compte ne pas se laisser *émouvoir* par la confusion, par la débâcle à laquelle il vient d'asister : « Non in commotione. . . » (p. 496, s). Passons au *plan de l'écrivain Eco*, confessé et explicité par lui-même. Il veut composer un roman bien structuré (influencé ou non par Boccaccio : par jours et même par heures, qui introduisent une sorte de rythme voulu, de symétrie et aussi de « temps/espace *exhaustifs* »: le nombre des unités temporelles est strictement déterminé, l'espace aussi). C'est ce qui a fait dire (Maria Corti, *apud* De Lauretis, 1981, p. 87) que ce roman était une « opera chiusa ». On pourrait dire que cette structure est aussi un clin d'œil amusé de l'écrivain. Mais il reste tout son travail de construction qui ne peut plus être considéré une imposture : non seulement il a écrit (comme il rédige ses ouvrages scientifiques) basé sur une vaste documentation, mais il pense à tout, en construisant — par un travail de cosmologie, avoue-t-il — « un monde possible ». Il *se soucie* de de ses lecteurs, puisqu'il prend soin de tous les détails et, par exemple, pour que l'incendie soit crédible, il 'met' des fenêtres à la bibliothèque (il faut de l'air, pour alimenter le feu), mais pas trop. Imposture dans l'imposture, « quello che fingi d'essere e non sei » *(apud* De Lauretis, 1981, p. 88)?

Peut-être. Il n'y a pas 'un seul' deuxième niveau que notre analyse révèle, mais plusieurs (dont quelques-uns sont encore plus profonds et plus proches de la réalité que l'écrivain nous cache). Car ce que nous avons pu utiliser pour une (première) lecture interprétative du roman c'est ce qu'on peut trouver dans les autres ouvrages, dans des bribes puisées dans un bouquin (De Lauretis, 1981) 'autorisé' par Eco lui-même, auxquelles j'ai pu ajouter ses quelques réponses-confession. Une *grande culture* — de médiéviste, de spécialiste en sémiotique, de philosophe — et une méthode de recueillir des données (nomenclature des plantes, détails d'histoire de l'art) même dans d'autres domaines, qui tient aussi à la formation de l'homme de sciences. *Méthode bibliographique* aussi, dans ce rassemblement de fiches (dont il se moque, par le collage confessé — mais . . .voir plus bas, la 'composition Eco'). Des *réflexions philosophiques* qui font partie non seulement de ses lectures, mais aussi d'un système qui en fin de compte apparaît comme étant le sien — car il peut soutenir une dispute en contradictoire — Jorge/Guglielmo —, mais c'est Guglielmo en définitive qui a le dernier mot et semblerait être le représentant d'Eco : passion pour les signes, méfiance envers les relations (structurales !) établies entre eux par les hommes, non-isomorphisme entre l'ordre désiré et pensé par l'homme et ce qui existe au fond dans l'univers, le non-ordre (mot que je forge, mais qui rendrait mieux l'idée philosophique, si ce n'était le rapport qui convient à Eco-romancier, entre ce vide où il n'y a ni ordre ni *désordre* et le *désordre* réel du *monde* humain, plus proche encore de son contexte vécu); conception relativiste quant aux « vérités » et anti-dogmatisme; amour des livres et en même temps vengeance sous-consciente contre ce 'contexte' qui est en voie d'auto-destruction (l'incendie de ce qui n'est pas en réalité la cause du « mal » mène à la ruine de tout et de tous); apologie du « silence » (conclusion logique-mais. . . voir notre conclusion).

Une *origine* mystérieuse et une *évolution personnelle* contradictoire qui le particularisent (par leurs effets réciproques), dans un contexte historique qui l'a fait vivre tant de faits qui échappent à l'ordre logique, tant de vicissitudes générales stressantes (l'épithète le moins fort qu'on puisse utiliser), des événements qui opposent leur 'mystère' à la soif de 'connaissance' même d'un être qui n'aurait pas la configuration intellectuelle de 'l'homme de science'. L'*obscur* et le *désordre* opposés

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

pravvissuti come tesori sepolti nella terra; e incominciai a raccoglierli, come se dovessi ricomporre i fogli di un libro. Poi mi avvidi che da uno dei torrioni saliva ancora, pericolante e quasi intatta, una scala a chiocciola allo scriptorium, e di lì, inerpicandosi per un pendio di macerie, si poteva arrivare all'altezza della biblioteca: la quale era però soltanto una sorta di galleria rasente le mura esterne, che dava in ogni punto sul vuoto.

a) Lungo un tratto di muro trovai un armadio, ancora miracolosamente ritto lungo la parete, non so come sopravvissuto al fuoco, marcio d'acqua e di insetti. Dentro vi stava ancora qualche foglio. Altri lacerti trovai frugando le rovine da basso. Povera messe fu la mia, ma passai una intera giornata a raccoglierla, come se da quelle disiecta membra della biblioteca dovesse pervenirmi un messaggio. Alcuni brandelli di pergamena erano scoloriti, altri lasciavano intravvedere l'ombra di una immagine, a tratti il fantasma di una o più parole. Talora trovai fogli su cui erano leggibili intere frasi, più facilmente rilegature ancora intatte, difese da quelle che erano state borchie di metallo... Larve di libri, apparentemente ancora sane di fuori ma divorate all'interno: eppure qualche volta si era salvato un mezzo foglio, traspariva un incipit, un titolo...

b) Raccolsi ogni reliquia che potei trovare, e ne empii due sacche da viaggio, abbandonando cose che mi erano utili pur di salvare quel misero tesoro.

c) Lungo il viaggio di ritorno e poi a Melk passai molte e molte ore a tentar di decifrare quelle vestigia. Spesso riconobbi da una parola o da una immagine residua di quale opera si trattasse. Quando ritrovai nel tempo altre copie di quei libri, li studiai con amore, come se il fato mi avesse lasciato quel legato, come se l'averne individuato la copia distrutta fosse stato un segno chiaro del cielo che diceva tolle et lege. Alla fine della mia paziente ricomposizione mi si disegnò come una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri.

d) Più rileggo questo elenco più mi convinco che esso è effetto del caso e non contiene alcun messaggio. Ma queste pagine incomplete mi hanno accompagnato per tutta la vita che da allora mi è restata da vivere, le ho spesso consultate come un oracolo, e ho quasi l'impressione che quanto ho

scritto su questi fogli, che tu ora leggerai, ignoto lettore, altro non sia che un centone, un carme a figura, un immenso acrostico che non dice e non ripete altro che ciò che quei frammenti mi hanno suggerito, né so più se io abbia sinora parlato di essi o essi abbiano parlato per bocca mia. Ma quale delle due venture si sia data, più recito a me stesso la storia che ne è sortita, meno riesco a capire se in essa vi sia una trama che vada al di là della sequenza naturale degli eventi e dei tempi che li connettono. Ed è cosa dura per questo vecchio monaco, alle soglie della morte, non sapere se la lettera che ha scritto contenga un qualche senso nascosto, e se più d'uno, e molti, o nessuno.

e) Ma questa mia inabilità a vedere è forse effetto dell'ombra che la grande tenebra che si avvicina sta gettando sul mondo incanutito.

f) Est ubi gloria nunc Babylonia? Dove sono le nevi di un tempo? La terra danza la danza di Macabré, mi sembra a tratti che il Danubio sia percorso da battelli carichi di folli che vanno verso un luogo oscuro.

g) Non mi rimane che tacere. O quam salubre, quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo! Tra poco mi ricongiungerò col mio principio, e non credo più che sia il Dio di gloria di cui mi avevano parlato gli abati del mio ordine, o di gioia, come credevano i minoriti di allora, forse neppure di pietà. Gott ist ein lautes Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier... Mi inoltrerò presto in questo deserto amplissimo, perfettamente piano e incommensurabile, in cui il cuore veramente pio soccombe beato. Sprofonderò nella tenebra divina, in un silenzio muto e in una unione ineffabile, e in questo sprofondarsi andrà perduta ogni eguaglianza e ogni disuguaglianza, e in quell'abisso il mio spirito perderà se stesso, e non conoscerà né l'uguale né il disuguale, né altro: e saranno dimenticate tutte le differenze, sarò nel fondamento semplice, nel deserto silenzioso dove mai si vide diversità, nell'intimo dove nessuno si trova nel proprio luogo. Cadrò nella divinità silenziosa e disabitata dove non c'è opera né immagine.

h) Fa freddo nello scriptorium, il pollice mi duole. Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

à *savoir* et *science* qu'a dû vivre un imaginatif jusqu'à l'eidétisme et un sensible jusqu'à la hyperesthésie.

Une *imposture voulue*, une *simulation déclarée*, comme comportement d'écrivain antérieur même à la création de ce roman (pastiches, textes apocryphes, etc.). *Attitude* de fronde qui se venge par le *rire*, par 'la beffa'. Moins connus sont les traits qui resortent de mon « Questionnaire » et entre autres la nécessité onirique, le 'rêve' avoué, et la 'beffa' en même temps contre l'indiscret : compensation aux vicissitudes ou au mystère de 'ses racines' (« descendant des Pharaons » — ou «d'Ivan le Terrible »). Je vois l'enfant Eco devant les livres de son grand-père dont on ignore l'origine. Il les a tous dévorés et il est devenu l'écrivain Eco, qui n'a pas trouvé quand même la solution dans les 'livres' et qui rêve de passer tout — contexte obscur et le dépôt de savoir inutile — par un feu purificateur. Il en restera un trésor en miniature ; peut-être sera-t-il plus utile. Mais très probablement il n'en sera rien : les 'choses' sont ce qu'elles sont — les trames obscures restent comme avant, le 'lecteur de livres' n'en connaît rien et n'y peut rien : il ne détient que les « noms » de ces choses passées — qui sont réelles et restent souvent « obscures ».

Eco ne nie pas ces traits : certains d'entre eux il les accentue même volontiers. Et ils nous ont beaucoup aidée dans l'analyse des textes, pour arriver à la conclusion que collages, fiches bibliographiques, clichés, pastiches de romans pop, de souvenirs de *fumetti* n'ont pas réussi à aboutir à une simple œuvre kitsch, mais au contraire.

« Style» ou « composition» Eco? L'ingénieux patchwork

Il y a une *composition Eco*, d'étrange originalité et force suggestive, artistiquement réussie dans l'emploi même des détails de camelote de mauvais goût.

Mais on peut arriver à saisir encore plus de *sens* cachés (et de particularités de cette *composition*) justement à travers l'*imposture*.

L'homme de science qui a énormément lu et 'fiché' va à l'encontre de ce qu'on pourrait imputer à l'écrivain, en confessant lui-même sa technique de *patchwork*. Peut-être est-il sincère même, lorsqu'il avoue — par Adso — ne plus savoir s'il ne fait que répéter ce que d'autres ont dit, si c'est *lui* qui parle ou si c'est la somme des livres lus qui se reflète dans son roman.

En effet : est-ce que les textes analysés (et le roman en définitive) 'appartiennent'-ils à *Eco*, ou aux auteurs qu'il a intériorisés? Dans le premier cas, ils le reflètent aussi — et nous avons à faire à une œuvre d'art et non pas à une série de copies-xerox. Ma conclusion est positive.

L'écrivain — déterminé par ses principes philosophiques et par esprit contestaire, mais aussi par attitude de fronde compensatoire ou pour 'parer' — essaie de brouiller les pistes. Pris lui-même dans les lacets de ses incertitudes personnelles et de sa vie intellectuelle complexe (transfigurées aussi en système philosophique compensatoire), dans les pièges de son immense culture aussi (de ses 'fiches intérieures', auxquelles il est beaucoup plus diffficile à échapper qu'à celles qu'on cherche ou non dans les classeurs de savant), de ses habitudes automatisées de 'pédagogue', de ses avatars professionnels, idéologiques et socio-politiques (il s'y ajoutera peut-être, à l'avenir, les avatars et les 'tics' d'ecrivain à la mode), il ne se rend pas compte que c'est quand même lui (composé de ce *patchwork* qui en fait un être original) qui se reflète dans ce qu'il écrit.

Une pluralité de sens? Sans doute, car c'est l'apanage de toute œuvre réussie (« ouverte » ou non, il y a toujours des reflets, à niveaux de profondeur multiples, de la personnalité complexe de ce qu'on appelle un 'grand' écrivain). Il y a

encore plus dans ce cas ; un *foisonnement*, une richesse provenant d'un 'trop plein'. (D'ailleurs, ce qui pourrait être dit en quelques lignes est toujours 'développé' ici, les citations abondent, les références de même : l'auteur a trop de fiches et il ne veut — ne peut plus — y renoncer ; c'est l'une des causes qui empêchent de réussir à trouver dans ce roman un texte *bref* et représentatif pour l'analyser).

Cette richesse est aussi la genèse du 'style' composite, baroque, dynamique, qui se complait avec sensualité aussi bien dans le magma des abstractions que dans les représentations du concret sensoriel, Mais y a-t-il un 'style'? A dessein, je n'ai pas parlé de 'style' ou de 'faits de style' dans l'analyse de ces textes. Le mélange continuel dépasse même les cadres du concept le plus large ou sans préjugés de 'style'. Surtout que l'auteur s'y dérobe et *veut* qu'il y ait *plusieurs* moyens d'expression ou un manque d'unité de 'style'. Cependant, non seulement plus qu'ailleurs il y a une fonte complète du contenu dans l'expression et vice versa, qui fait qu'on ne puisse les séparer même pour la plus superficielle des analyses, mais je pourrais *reconnaître* cette 'écriture', car il y a ce que je viens d'appeler *'la composition Eco'*.

L'imposture s'impose dès le début : 'l'écrivain' affirme qu'il ne se rapporte pas à l'actualité dans ce roman. Pourtant, il a répondu à ma réponse en évoquant le contexte précis où il a écrit ce roman, et, surtout, *ce contexte s'y reflète*. Analogies de faits historiques, d'ambiance générale (le désordre, la confusion, ces faits, causes et liens « obscurs », l'impossibilité de rien entreprendre contre eux, quelques détails d'anecdote). Mais — ce qui compte plus pour une œuvre d'art et n'est pas *explicité* — le contexte historique se reflète aussi indirectement, dans ce qu'il a de plus puissant, de 'stygmatisant' pour un écrivain : dans l'état d'esprit qu'il crée chez celui-ci (fonction, naturellement, de ses coordonnées personnelles antérieures). Il s'en venge, en écrivant et en se libérant non seulement de ses obsessions plus anciennes, mais aussi de celles provoquées par ces événements récents. Sa vengeance le porte à tout détruire — momentanément et partiellement, voir *T.II* — par le feu (qui détruit et purifie aussi). Eco n'a pas « empoisonné » seulement « un moine » (voir sa réponse 1), mais il'a détruit' *tout* (ou presque). Puisque Jorge, ce dogmatique haineux, a voulu faire disparaître ce qu'il y avait de plus précieux — la « trésor », la bibliothèque —, cette humanité confuse ne mérite plus qu'on sauve ce qui aurait justement pu la sauver, et elle sera détruite elle-aussi.

L'intellectuel se retire, impuissant et décidé au silence (en apparence : il a presque tout détruit par sa force d'imagination, mais il crée aussi — le roman — le contraire du silence). 'L'état d'âme' généré par le contexte est (même si l'auteur affirmait qu'il s'amusait en écrivant) celui d'une grande lassitude, de dépression, qui désire le silence et qui veut tuer tout. Il semble ne désirer plus rien : il crée sa plus grande œuvre, acte de suprême imposture et de superbe vengeance.

Oeuvre qui évoque les obsessions du contexte italien aussi par d'autres traits : design à la Boccaccio, œuvre à clé à la Dante, relativisme — vérités multiples —, « masques sur le visage », « o di uno o di nessuno », à la Pirandello.

L'œuvre se rebelle à la Pirandello contre son auteur, mais non pas de la manière compliquée dont fait le rapprochement De Lauretis (1981, p. 87 : « mette in scena il desiderio »). L'œuvre se rebelle aussi non pas parce qu'elle n'appartient plus à l'auteur (comme le suggère Adso à la fin). Elle se rebelle justement parce que, désirant être (cru) ou avouant être un imposteur, un compilateur — plagiaire même — , c'est toujours *lui-même*, l'auteur, qui transparaît à travers son œuvre. Il s'y reflète aussi par des aspects que peut-être il ne se connaissait pas ou ne s'avouait pas ou n'admettait pas avoir. La réalité (le puissant impact de son contexte, sa personnalité, ses fantômes) fait éruption bien qu'il ait voulu se réfugier dans les rêves,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

l'imagination, les fiches bibliographiques. « Viene la natura e butta all'aria tutto » : il aurait dû ne pas oublier aussi cette réplique pirandellienne. L'œuvre — ces textes même — le montre tel qu'il est, et son contexte aussi : sensible comme un enfant savant, composite et original dans son intoxication livresque même.

avril-mai 1983

Bibliographie

Edition du texte analysé:
Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani (1980; edizione, V, 1981).

•

Bachelard, G. (1948) 1965, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti.
Cervera, J. A. Valenzuela (1980), *Estructura de la comunicacion narrativa*, Universidad de Murcia.
De Lauretis, Teresa (1981), *Umberto Eco*, Firenze, La nuova Italia (« Il castoro »).
Eco, Umberto (1962), *L'opera aperta*, Milano, Bompiani.
— (1968), *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
— (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
— (1978), *Codice* (estratto da: *Enciclopedia*, vol. III, Torino, Einaudi), 243—281.
— (1980), *Metafora* (idem), vol. IX, 191—236.
— (1981 a), *Segno*, vol. XII, 628—668.
— (1981 b), *Significato* (idem), 831—876.
— (1981 c), *Simbolo* (idem), 879—915.
Fogel, J. F. (1982), *Eco: le coup du latin*, « Le point », no. 502, p. 31.
Guiraud, Pierre (1968), *Le jargon de Villon ou le gai savoir de la Coquille*, Paris, Gallimard.
Slama-Cazacu (1960/1961), *Langage et contexte*, The Hague, Mouton (éd. roumaine: Bucarest, 1959).
— (1968/1973), *Introduzione alla psicolinguistica*, Bologna, Patron. (éd. angl.: The Hague-Paris, Mouton 1973; éd. roum.: Bucarest, 1968), chapitre « La stylistique et la psycholinguistique ».
— (1981 a), *Analiza dinamic-contextuală a textului literar* (« Analyse dynamique-contextuelle du texte littéraire »), in *Modalităţi de interpretare a textului literar*, (Symposium, 1979), Bucarest, Soc. de Ştiinţe Filologice, 38—42.
— (1981 b), *Principles for a psycholinguistic approach in stylistics: the « dynamic-contextual » analysis of literary work*, « International journal of psycholinguistics », 8 no. 3 (2), 174—188.
— (1983), *Dialog cu Umberto Eco* (« Dialogue avec — ») « România literară », 50,5.
— (1984) Analisi dinamico-contestuale del tdsto letterario, Bari, Adriatica, (sous presse) *Analyse dynamique-contextuelle du poème « Les aveugles », de Ch. Baudelaire*, in *Homenaje a Don Alvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos (Symposium, 1980, 1981).
— et C. Prelipceanu (1981) [Analyse dynamique contextuelle de] *Oul dogmatic* (« L'œuf dogmatique »), *de Ion Barbu* (Symposium, 1979), in *Modalităţi . . .*, cité, 170—180.
— (1982). *A dynamic-contextual analysis of: Ion Barbu, « The dogmatic Egg »*, « Versus », 33, 3—28.

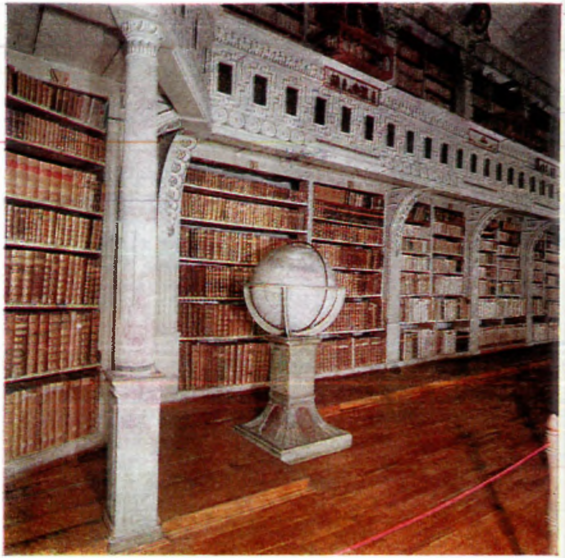
Codex Aureus, filele de început ale celebrului manuscris carolingian, datînd din anii 805—810 e.n.

Un monument de arhitectură din inima Transilvaniei adăposteşte comori unice ale spiritului european: biblioteca aşezămîntului *Batthyaneum* din Alba Iulia ▶

CODEX AUREUS

IACOB MÂRZA

UN TEZAUR AL CULTURII EUROPENE ÎN BIBLIOTECA BATTHYANEUM DIN ALBA IULIA



Codex Aureus își face apariția pe scena cărții europene într-un context de mare efervescență artistică și intelectuală, la răscrucea secolelor VIII și IX e.n., cînd sub ocîrmuirea împăratului Carol cel Mare, avea loc o remarcabilă sinteză între înfăptuirile orientului, de factură bizantină, și experiența occidentului, grupat sub semnul marilor fundații spirituale ctitorite de Roma veche. Așa cum s-a subliniat, Renașterea carolingiană a fost înainte de toate, un act de guvernămînt rațional care punea ordine în gîndirea epocii [1]. Ea a făcut dovada că un imperiu — oricît de întins — nu poate fi cu adevărat viabil fără o legislație, o armată, o administrație și o cultură — laică și religioasă — corespunzătoare momentului istoric în care se înscrie o civilizație. Cultura și politica Bizanțului, ca și cele ale lumii musulmane, bazate fiecare în felul lor pe o vastă civilizație, au fost factori stimulatori, prin puterea exemplului, pentru activitatea spirituală a imperiului carolingian. Dar, în concretul imediat, aceasta a fost în primul rînd determinată de amplul program de măsuri gîndite în amănunt la curtea lui Carol cel Mare, care a avut înțelepciunea de a se înconjura

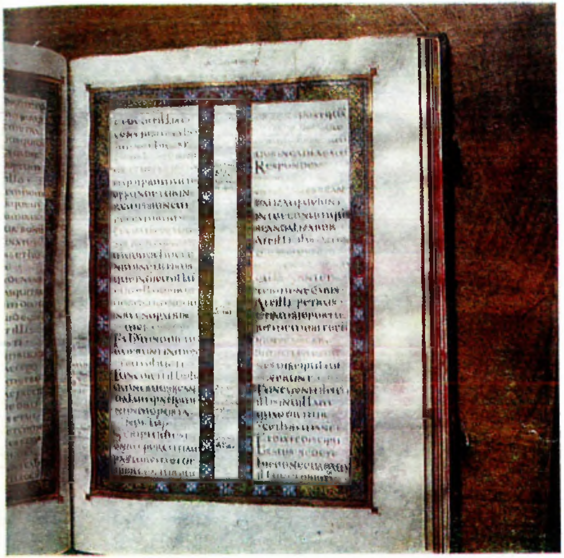
de colaboratori de seamă, printre care trei vestiți cărturari ai epocii: Alcuin, Paulus Diaconus și Eginhard. Propagator al artelor liberale sub forma unui sistem pedagogic de trei și patru cicluri *(Trivium* și *Quadrivium)* cel dintîi, născut la York în anul 735, aducea pe vechiul continent influența culturii irlandeze, de la stilul construcțiilor mănăstirești și al castelelor, pînă la arta miniaturii în copierea și ornamentarea manuscriselor. La curtea imperială de la Aachen, el a întemeiat așa numita *schola palatina*, unde dascăli versați predau gramatica, retorica, dialectica, astronomia, greaca și latina, muzica și unde se practica — la scară manufacturieră — scrierea și ornamentarea codicelor. La sfatul înțeleptului Alcuin, Carol cel Mare a dispus o reformă a instrumentelor de cultură din sfera de expresie a Bisericii de atunci, cu un accent special asupra lecturii și cîntului, precum și a transcrierii artistice de vechi texte. Cultura istorică și teologică a găsit, în persoana italianului Paulus Diaconus (din Pisa), hagiograf, istoric și predicator, un reprezentant ilustru. Stabilit la curte încă din 782, Diaconus aducea cu sine experiența artei și culturii peninsulare, benefic marcată în secolele VII și VIII, cu precădere datorită Ravennei, de influența bizantină. Sarcina de cronicar al curții *(chronographus aulicus)* i-a revenit lui Eginhard care ne-a lăsat mărturire o interesantă biografie a împăratului, *Vita Caroli Magni*, prețios izvor istoric pentru epocă. Purtător al specificului național franc, beneficiind de experiența acumulată la mînăstirea Fulda, Eginhard a locuit și el, cum era firesc, la curtea imperială de la Aachen, locul de unde porneau noile impulsuri de renaștere culturală și de efervescență spirituală. În acest context, deosebit de active au fost așezămintele mînăstirești din vale Rinului. Abațiile Luxeuil, Corbie, Saint Martin de Tours, Reichenau, Fulda, St. Gall, Lorsch, Trier, Treves, Reims ș.a. își organizează atunci ateliere de copiat, ornamentat și păstrat cărțile *(scriptoria et armaria)*. Însuși Carol cel Mare avea obiceiul să colecționeze manuscrise pentru biblioteca personală și să doneze altele. Conștient de valoarea cărților, împăratul prevedea printre altele, în testamentul său din 811, să fie vîndute cărțile din biblioteca personală « /. . ./ la prețul lor just, iar sumele, astfel strînse, să fie împărțite săracilor ».

Copierea și ornamentarea cărților religioase și juridice *(libri theologici et juridici)*, uneori chiar în urma unor comenzi la curte — ating atunci un nivel neîntîlnit în cultura Occidentului post-roman. Arta copierii și ornamentării cărților se caracterizează prin: reprezentarea predominantă a omului și a divinității; introducerea lumii reale în imagine (animale, mobilier, elemente de arhitectură); reluarea dialogului cultural cu antichitatea greco-romană, oglindită într-o formă tardivă; respingerea repertoriului decorativ anterior și adoptarea concepțiilor ornamentale anglo-irlandeze etc. Paleta cromatică se întinde la toate gamele de culori, oferite cu generozitate de regnul vegetal și mineral, în care purpura, alături de aur și argint, joac un rol însemnat. [2]

Codice copiate și miniate în epoca lui Carol cel Mare se păstrează astăzi în mai multe biblioteci răspîndite în întreaga lume; între acestea, *Evangelium scriptum cum aurum pictum, habens talulas eburneas*, cunoscut și sub denumirea prescurtată de *Codex Aureus* [3] — păstrat în țara noastră, în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia —, reprezintă o realizare în felul ei unică, sintetizînd într-o manieră superlativă performanțele caligrafice, tehnice și artistice ale momentului carolingian.

I Soarta manuscrisului

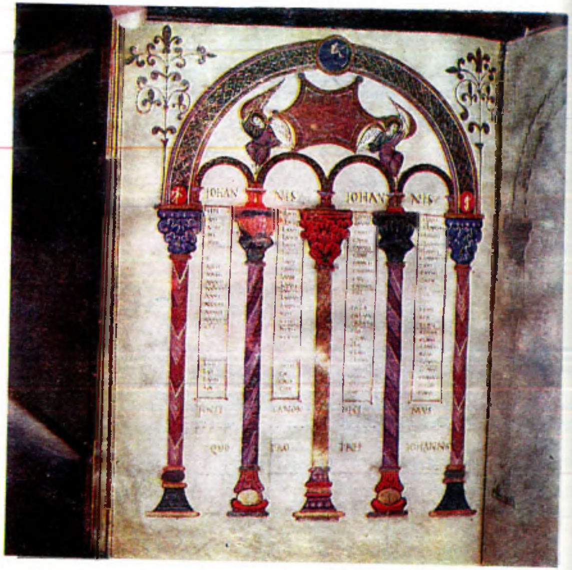
Codex Aureus este un evangheliar latin. Ca alte cîteva codice carolingiene, el a fost copiat cu cerneală de aur și purpură, pe foi de pergament din piele de capră,



Codex Aureus, Filă din prețiosul text
(Colecția Batthyaneum, Alba Iulia

Codex Aureus: Pagina de început a Argumentului (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

Codex Aureus: Atmosferă de scriptorium carolingian, în fundalul unei reprezentări a scriitorului (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)



Codex Aureus: un exemplu de acribie filologică — în literă de aur, aparatul concordanței celor patru texte (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

Codex Aureus: Pagină de legătură între cele două mari diviziuni ale textului: aur pe fila pergamentului, cerneala literei pe fond de aur (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

într-un scriptorium benedictin al mînăstirii Laurissa (astăzi Lorsch, nu departe de Worms/Rin). Se presupune că a fost realizat în jurul anilor 805—810, din porunca unui fruntaş al curţii sau pentru biblioteca unui membru al familiei imperiale. [4]

Codicele s-a păstrat iniţial în biblioteca Sanctus Nazarius, din mînăstirea Laurissa, în al cărei catalog apărea înregistrat încă din anul 830. În 1232, aşezămîntul trecea sub administraţia cardinalului de Mainz, iar mai tîrziu a conţilor din familia Pfalz/Rin. Puţin înainte de dizolvarea mănăstirii, mai precis în 1563, principele Ottheinrich vor der Pfalz a devenit proprietarul bibliotecii pe care a mutat-o la Heidelberg, oraş cucerit şi devastat în secolul următor (1622) de trupele generalului Tilly, comandantul Ligii catolice, în Războiul de 30 de ani. Un an mai tîrziu, Maximilian von Bayern, principe elector al Palatinatului, ceda papei Urban al VIII-lea biblioteca vechii mînăstiri benedictine care, transportată la Roma, avea curînd să fie inclusă în *Biblioteca Vaticana*. Doar jumătate însă din vestitul *Codex Aureus* — partea a doua şi una din coperţi — au ajuns în Cetatea Eternă.

Este de presupus că, în timpul jafului oraşului Heidelberg, preţiosul manuscris a fost sustras din bibliotecă, dezmembrat şi împărţit de mercenari, atraşi de bună seamă de legătura maiestuoasă, lucrată în plăcuţe de fildeş chenăruite cu aur. Către mijlocul secolului al XVIII-lea, partea întîia a evangheliarului reapărea totuşi în fondul unei mănăstiri austriece pe cale de desfiinţare, de unde trecea în renumita bibliotecă a cardinalului de Viena, Christophor Migazzi. În 1785 biblioteca acestuia — şi odată cu ea acest celebru manuscris — a fost achiziţionată pe seama episcopului de atunci al Transilvaniei, cărturarul Ignatius Batthyani, întregul transport ajungînd la Alba Iulia, reşedinţa acestuia, ca să-şi ocupe locul în inima aşezămîntului, astăzi faimos în lume, al Batthyaneumului. Dacă evangheliile după Luca şi Ioan ajunseseră la Roma încă din 1623, înregistrate în *Biblioteca Apostolica Vaticana* (*Codex Palatinus*, 50) şi odată cu ele a doua copertă (păstrată astăzi la Museo Sacro), din anul 1866, prima copertă se află la *Victoria and Albert Museum* din Londra, unde a intrat de pe urma unei achiziţii de la contele Saltikoff care, la rîndul său, o cumpărase de la un colecţionar din Köln în 1853.

II Conţinutul manuscrisului

Codex Aureus este, *stricto sensu*, un manual de uzanţă liturgică [5], fiecare din cele patru evanghelii — inclusiv primele două din manuscrisul de la Alba Iulia, — reprezentînd un tot unitar, ce se cuvine tratat în consecinţă. Codicele are următoarea structură: 1) *Prefaţa I: Hieronymus;* 2) *Prefaţa II: Scrisoarea dedicată papei Damasus*, 3) *Foile canoanelor;* 4) *Portretul evanghelistului Matei şi Strămoşii lui Christos;* 5) *Evanghelia lui Matei;* 6) *Evanghelia lui Marcu;* 7) *Evanghelia lui Luca;* 8) *Evanghelia lui Ioan*.

III Scrierea

Textul a fost scris cu cerneală de aur şi purpură (de unde şi numele de *Codex Aureus*). Foile au dimensiunile 370×271 mm. (fragmentul de la Alba Iulia) şi 374×271 mm. (fragmentul de la Roma). Pentru textul propriu zis, conform practicii din scriptoriu, copiştii mănăstirii Laurissa au întrebuinţat litere unciale. Unele părţi ale codicelui au fost transcrise cu litere capitale rustice. Textul este copiat pe două coloane, avînd 31 rînduri la *Evangheliile lui Matei şi Marcu* şi 30 de rînduri la *Evangheliile lui Luca şi Ioan*. [6]

IV Foile canoanelor

Cele 12 foi zise « ale canoanelor », reprezintă, sub raport tehnic, un instrument de consultare a concordanţei tematice între cele patru texte evanghelice. Universul cromatic sugerează un simbol al unităţii învăţăturii creştineşti. Pentru ornamentare este caracteristic prototipul arhitectonic al arcadelor, format dintr-o boltă mare, în interiorul căreia se află 3—4 arcuri mai mici. Ele se sprijină pe coloane puternice, ale căror fuse sînt ornate uneori cu figuri omeneşti. [7] Este semnificativ că prezenţa umană, element caracteristic al miniaturii carolingiene, ne întîmpină încă de la primele foi în *Codex Aureus*. Partea superioară a imaginii, prezintă, de obicei, motive fitomorfe şi zoomorfe, realizate în culori de origină vegetală, cu o înaltă măiestrie artistică. Imaginile conţin, pe fiecare foaie, cîte o *tabula ansata*, susţinută de unul sau doi îngeri. Trebuie remarcată prezenţa unor elemente de artă romană, preluate prin filieră bizantină, folosite la dimensiunile permise de pergament, în compoziţia arcurilor mari. Ne gîndim la diferite geme şi camee, în care se pot vedea personaje în mişcare. Elemente ornamentale asemănătoare întîlnim şi în alte codice de epocă, de pildă în manuscrisul Harley 2788 (British Museum) şi la evangheliarul de la St. Médard, Soissons (Bibliothèque Nationale, Paris).

V Foile de titlu

O îmbinare cromatică remarcabilă atît ca structură cît şi ca realizare artistică, oferă, cele două file reprezentînd pe evanghelişti cu simbolurile lor [8]. La aceste imagini extraordinar de sesizante trebuie să adăugăm echilibratul frontispiciu cunoscut sub numele de « Argumentul lui Priscilian » la Evanghelia lui Matei, şi motivele *Majestas Domini* şi *Cornucopia* (cornul abundenţei) de la începutul aceleiaşi evanghelii.

Dintre portretele evangheliştilor frapează, prin calitatea execuţiei tehnice, acela care-l reprezintă pe Matei (f. 13 v). Evanghelistul, surprins într-un moment de inspiraţie, este înfăţişat pe un podium cu ornamente geometrice. Are figura unui tînăr viguros, în veşminte de o culoare simbolică. În mîna stîngă ţine o carte deschisă, cu foile nescrise, încă; în dreapta se află condeiul. Pe o *cathedra*, în apropierea lui, se găsesc o călimară (*atramentarium*) şi instrumentele de scris. Deasupra personajului este înfăţişat un înger scriind, de la care coboară inspiraţia către autor. Culorile compoziţiei sînt vii şi frapante. Părul şi barba au culoarea brun-deschisă. Tunica este albastră, stola violetă, iar toga, în culoare roşie, domină întreaga imagine. Chipul firesc al personajului, drapajul natural al veşmintelor, înfăţişarea schematică a naturii în planul al doilea (dealuri golaşe cu smocuri de iarbă şi copaci violeţi) sînt cîteva din caracteristicile reprezentării, din care se degajă calm şi echilibru sufletesc, făcînd ecou altor realizări miniaturale asemănătoare, întîlnite în alte codice carolingiene, concepute şi lucrate în scriptorii din acelaşi ţinut al Rinului.

Pentru cel ce contemplă filele preţioase ale acestui unic document, memorabile în primul rînd rămîn tulburătoarele imagini grupate în motivul *Majestas Domini* (f. 18 v) şi iniţiala dublă *LI* (*Liber*) de la începutul Evangheliei lui Matei (f. 19 r). Pe un fundal de purpură — culoare imperială care, de la fenicieni şi pînă astăzi, sugerează puterea, — într-un chenar cvadruplu cu variate motive geometrice, este plasat un medalion impunător. Aici, într-o manieră de sorginte stilistică bizantină, este înfăţişată figura lui Crist Pantocrator. Personajul glorios stă pe un tron bogat ornamentat, ţinînd în mîini cartea de legi şi făcînd semnul binecuvîntării. Rama lată a medalionului, în care se pot surprinde patru genuri de compoziţii decorative, poartă simbolurile evangheliştilor şi opt portrete miniaturale

de îngeri. Structura de ansamblu a compoziției, deosebită prin echilibru, prospețimea miraculoasă a culorilor de origine vegetală (aplicate pe fundalul de purpură), cerneala de aur, bogăția elementelor decorative, (dominate de un fin geometrism), conferă acestei reprezentări valoarea unui adevărat manifest artistic. Ne găsim, într-adevăr, în fața unei realizări de excepție a miniaturii carolingiene, trădînd mîna sigură și ochiul exersat ale unui meșter cu gust rafinat, călăuzit de precepte temeinice și de cunoașterea aprofundată a tainei culorilor.

Față în față cu *Majestas Domini*, se află inițiala dublă a cuvîntului Carte (în latină *Liber* — f. 19 r), gîndită și realizată sub forma unui corn al abundenței *(Cornucopia)*. Alături așadar de simbolul puterii, ochiul descoperă simbolul bogăției. Pe același fundal maiestuos de purpură, inițiala dublă LI, domină spațiul foii de pergament și captează atenția din prima clipă. Aici, în cerneală de aur și purpură întîlnim formula clasică de început: « *Incipit Evan//gelium//secundu/m/ / /Matthev/m/ / / /Liber/ /Ge/nera/ /tionis/ / /. . ./* ». Chenarul cvadruplu al foii este marcat de prezența unor interesante motive geometrice, de geme și camee, dintre care unele neterminate, ceea ce le conferă un plus de farmec și valoare. Frînturi din culorile curcubeului, compuse — în jocul nuanțelor care se întrepătrund ,cu un simț estetic deosebit —, conferă acestei file o pecete aparte. Conturul inițialelor, din cerneală de aur, dă naștere unui contrast splendid cu purpura imperială. Terminațiile acestor două litere, ajunse, prin înalta stilizare, motive de ornamentație, amintesc de arta miniaturii irlandeze — prezentă nu o dată în foile codicelor carolingiene — și sugerează, într-o manieră exemplară, belșugul. Alături, apar și alte elemente ornamentale de mai mici dimensiuni, sugerînd discret simboluri luminoase, cruci și motive ornitomorfe așezate față în față etc.

Este semnificativ de amintit că oglinda textului, împărțită în două coloane, este încadrată în peste 3600 chenare bogat decorate, într-o paletă coloristică uimitoare, care diferă aproape total de la o foaie la alta. Talentul remarcabil și imaginația miniatorilor care au elaborat circa 100 tipuri de ornamente la chenare, în care predomină o varietate de elemente vegetale și geometrice, surprind plăcut ochiul cititorului.

VI Legătura manuscrisului

După toate aparențele, coperțile originale au fost create concomitent cu copierea textului, în jurul anilor 805—810, și, desigur, în atelierele aceleiași mănăstiri Laurissa. Plăcuțele din fildeș sculptat, reprezentînd scene și personaje din universul biblic, sînt încasetate în table de lemn, peste care s-au aplicat chenare din aur, ornamentate în motive fitomorfe. Coperta întîia conservată astăzi la *Victoria and Albert Museum* din Londra, impresionează prin compozițiile centrale, înfățișînd pe Fecioara Maria cu pruncul, încadrată de personajele biblice Ioan și Zaharia. În partea inferioară, apar scene evocînd Nativitatea. Spre deosebire de coperta a doua, de la *Museo Sacro* din Roma, coperta de la Londra și-a pierdut chenarele de aur; coperta de la Roma reprezintă, la mijloc, un Crist flancat de doi îngeri, iar în partea de jos, unde se găsesc chenarele de aur, motivele Nativității, continuînd iconografic scenele de pe coperta întîia. [9]

Concluzii

Codex Aureus dovedește cu strălucire talentul și meșteșugul grupului de artiști rubricatori care, în liniștea scriptoriului mănăstirii Laurissa, au dat corp, formă și

Codex Aureus: Cele patru coloane ale concordanței textelor, străjuite de motive ornitomorfe (Colecția Batthyaneum, Alba Iulia)

culoare unui monument unic al culturii scrise europene, dovedind, și prin tehnologia utilizată, înaltul nivel al unor cunoștințe perfect stăpînite: dau mărturie, în acest sens pergamentul în stare de excelentă conservare, prospețimea nealterată a culorilor, splendidul aspect al aurului și purpurei. Pornind de la anumite particularități de conținut și de realizare artistică, specialiștii atribuie *Codex Aureus* grupului de manuscrise din sus amintita *Schola Palatina* (Aachen) acordîndu-i un loc de frunte în seria vestigiilor din acel timp, păstrate pînă la noi.[10] Cine va fi fost comanditarul lucrării nu se știe; dar pentru epoca aceea el trebuie să fi fost un personaj cultivat și cu dare de mînă, probabil din cercurile apropiate curții.

Formula realizării grafice și universul cromatic se întîlnesc într-o fericită simbioză în *Codex Aureus*, iar aceste aspecte reprezintă o veritabilă performanță artistică pentru începutul veacului al IX-lea. Codicele păstrat acum la Alba Iulia este unul din marile monumente ale culturii scrise din epoca lui Carol cel Mare[11], rivalizînd cu alte codice copiate și miniate cum ar fi *Centula* (Biblioteca orășenească, Abbeville); *St. Martin des Champs* (Biblioteca Arsenalului, Paris); *St. Médard, Soissons* (Biblioteca Națională, Paris); *Ada* (Biblioteca orășenească, Trier); *Harley* (British Museum, Londra) ș.a.

În contextul celorlalte manuscrise, copiate și miniate în scriptoriile acelui timp îndepărtat, *Codex Aureus* este o magistrală mărturie de civilizație. Încadrat epocii de renaștere spirituală care l-a generat, el rămîne un manifest artistic al marelui triunghi de cultură umanistă, cu laturile alcătuite din Orientul bizantin, lumea insulară anglo-irlandeză și Europa carolingiană.

[1] Aspecte ale civilizației carolingiene la: . Calmette, *Charlemagne. Sa vie et son œuvre*, Paris, 1945; H. Bauer, *Reise in die Karolinerzeit*, Leipzig, 1974 și în volumul *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*. Aaachen, 1965, p. 99.

[2] W. Koehler, *Die karolingischen Miniaturen*, I—III, Berlin, 1930—1960; *L'enluminure carolingiene*, in *Liber librorum. Cinq mille ans d'art du livre*. Présenté par H. D. L. Vervliet. Introduction de H. Liebars, Bruxelles, « Arcade », MCMLXXIII, p. 199—208.

[3] O prezentare a manuscrisului, la D. Simonescu; *Codex Aureus*; idem, *Un manuscris carolingian la Alba Iulia: Codex Aureus*, în *Apulum*, XI, 1973, pp. 777—781; R. Constantinescu, *La Alba Iulia un manuscris din biblioteca lui Carol cel Mare*, în *Magazin istoric*, III, 3 (24), 1969, pp. 38—39.

[4] Istoriografia asupra codicelui în *Das Lorscher Evangeliar*. Einleitung von W. Braunfels, München, Prestel Verlag; *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*. p. 254—256 (Nr. 418, 521, 522)., fig. 58, 59, 96, 97. Mențiune specială merită rezultatul investigațiilor lui R. Szentiványi, *Der Codex Auraeus von Lorsch jetzt in Gyulafehérvár*, în *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, Neue Folge, II, 1912, p. 131—151.

[5] *Das Lorscher Evangeliar*, pp. 6—8.

[6] *Ibidem*, p. 8; D. Simonescu, *Codex Aureus*, pp. 6—7.

[7] *Das Lorscher Evangeliar*, p. 8—10.

[8] *Dar Lorscher Evangeliar*, pp. 15—20. Vezi și D. Simonescu, *Codex Aureus*, pp. 8—10.

[9] *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*. pp. 254—256; *Das Lorscher Evangeliar*, pp. 20—21. Cf. și Ad. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I—IV Berlin, 1914—1926.

[10] Vezi și opiniile lui V. Vătășianu, *Betrachtungen über der Figurenschmuck der Ada -Handschriften*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série beaux-arts*. XI, 1974, pp. 59—83; idem, *Istoria artei europene, I. Epoca medie*, București, Edit. did. și ped., 1967, p. 130—131, 140—142.

[11] Între 26 iunie — 19 septembrie 1965 a fost deschisă la Aachen o expoziție, cu ocazia împlinirii a 1200 de ani de la prima atestare documentară a localității ca oraș și a 800 de ani de la beatificarea lui Carol cel Mare (1165). Renașterea carolingiană a fost ilustrată și cu *Codex Aureus*. Manuscrisul a fost întregit, după mai multe decenii, pentru durata expoziției. S-au prezentat cele două părți din codice, păstrate în patrimoniul românesc și italian, inclusiv copertele originale, conservate astăzi la Londra și Roma. Manuscrisul s-a bucurat de un deosebit succes din partea vizitatorilor, întrunind admirația și prețuirea specialiștilor dar și a bibliofililor. Facsimilarea codicelui, executată de Prestel Verlag, München, operație tehnică finalizată abia în 1967, este o dovadă a interesului științific și cultural stîrnit de *Codex Aureus* pe plan continental. (Cf. I. Ionașcu, *Expoziția internațională « Carol cel Mare » de la Aachen*, în *Revista muzeelor*, II, 4, 1965, pp. 339—341; V. Vătășianu, *Codex Aureus la Aachen*, în *Familia*, I, 4, 1965, p. 11.

GEO ȘERBAN

În spațiul mirific al Bibliotecii

Mirific în spațiul Bibliotecii este potențialul său nesfîrșit de manevră. Parcurs în lung și-n lat, păstrează încă intacte rezerve de seducție. Chiar pistele cele mai frecventate, se încarcă pentru fiecare cercetător cu imprevizibile promisiuni. Un fel de *panta rei* face să captăm mereu alte unde-semnal, căci traseele lecturii nu seamănă niciodată. Orice reîntoarcere conține, în principiu, o doză de inedit, măcar de ordinul etalonării și ierarhizării materiale, absolut necesare generalizărilor scontate.

Oricît de larg-cuprinzător concepute, la capătul unor harnice investigații, încercările de sinteză asupra diverselor teritorii spirituale rămîn deschise eventualelor întregiri. Mai cu seamă în condițiile noastre, grevate de puținătatea explorărilor bibliografice la scară națională, asumarea și prelucrarea informației în sine comportă retușuri continuie. Ar fi curată prezumție ambiția ultimului cuvînt, confruntați obsesiv cu limitele mijloacelor instituite avute la îndemînă. Astfel stînd lucrurile revine fiecărei incursiuni pe meridiane mai apropiate ori mai îndepărtate, mai familiare ori mai exotice, să sugereze direcții, ipoteze interpretative, să incite interesul mai departe, spre a obține, prin palpări repetate, stăpînirea fermă a tuturor contururilor. În orice caz, nu pornim la drum cu pași numărați dinainte, nici nu punem punct preocupărilor odată cu trasarea anumitor jaloane. Materia însăși se înfățișează diferențiat, cu proeminențe și zone ce scapă vederii imediate, așa că sînt de imaginat oricînd recuperări, neștiute implicații. Încă o mărturie, cît de izolată, scoasă la suprafață, introdusă în circuit, prilejuiește noi departajări — fie și pe porțiuni restrînse — ascute unghiul de observație în avantajul unei receptivități nuanțate, cît mai echilibrate. Se justifică, deci.

Susceptibil de sistematizări suplimentare pe parcurs apare, din capul locului, capitolul *relațiilor*, al raporturilor stabilite în timp cu celelalte culturi. Reconstituirea lor în toată întinderea și diversitatea vine să consolideze, să întrețină suple disponibilitățile și conștiința dialogului contemporan, desfășurat ca un cadru propice angajării și promovării propriei identități spirituale.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Iarăşi Danemarca...

La puţină vreme după lansarea triplului caiet *Danemarca — o punte către lume* (« Secolul 20 », 222—223—224/1979), ieşea la lumină, prin străduinţele conjugate ale mai multor cercetători de la Institutul de istorie şi teorie literară « G. Călinescu », primul volum din « Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918) ». Lucrare fără precedent, judicios fundamentată, devine de aici înainte indispensabilă studiilor comparativiste. Cel puţin în aria culturilor mai puţin circulate, datele aduse în atenţie întrec aproape tot ce se ştia. Nu fac excepţie, pentru perioada enunţată, cele privitoare la căile urmate de pătrunderea şi răspîndirea literaturii daneze la noi. Printre antecedentele nebănuite, e de înregistrat faptul că în « Flacăra » de la 1913 fusese marcată existenţa legendarului Hamlet în cronica lui Saxo Grammaticus. Statistica ecourilor reverberate în jurul personalităţii teoreticianului şi criticului Georg Brandes apare îmbogăţită în detalii. Numeroase repere, pentru prima oară grupate laolaltă, se raportează la expansiunea basmelor lui Hans Cristian Andersen. Rezultă limpede că generaţii întregi de cititori au crescut în cultul blîndului povestitor danez. Printre cei dintîi traducători, era, la 1885, savantul filolog M. Gaster — iar, mai departe, cariera prodigioasă a unora dintre texte este atestată de înregistrarea lor, la scurte intervale, în versiuni româneşti diferite. Ar fi aici un subiect de studiu, cu ramificaţii multiple pentru sociologia receptării literare, angajînd mutaţiile de mentalitate, seria modelelor intrate în conjuncţie, selecţia tipologică şi ordinea preferenţială. Desigur, a trage toate firele într-o imagine absolută e prematur, pînă nu se vor concretiza cercetările în instrumente de lucru similare, extinse şi asupra perioadei de după 1918. Pînă atunci, vor continua să conteze iniţiativele parţiale, secvenţe detaşate, articulaţii intrate pe rînd în angrenajele studiului, pentru a completa verigile unui lanţ de desfăşurări coerente, concludente prin toate manifestările sale.

Un episod uitat dar foarte elocvent în suita contactelor spirituale româno-daneze relevă contribuţia de pionier a profesorului şi istoricului de artă G. Oprescu. Lui i se datoreşte, pe cînd îndeplinea şi funcţia de director al « Muzeului Toma Stelian », organizarea la Bucureşti — între 5 decembrie 1936 şi 18 ianuarie 1937 — a primei expoziţii de artă daneză. Un catalog anume consacrat evenimentului ne edifică asupra amploarei sale, a premizelor şi scopurilor avute în vedere. Decisive au fost, după mărturiile organizatorului, într-un succint « cuvînt înainte », impresiile nemijlocite culese despre patrimoniul artei daneze cu prilejul vizitelor în muzee din Copenhaga, precum şi întîlnirile cu lucrări reprezentative expuse temporar la Paris, Veneţia sau Bruxelles: «Am crezut nimerit să încerc a aduce şi la Bucureşti o selecţie de opere caracteristice — pictură şi sculptură — şi să dau astfel publicului nostru prilej de comparaţii instructive şi de cunoaştere directă a unor probleme, altele decît cele cu care era obişnuit ». Cu experienţa sa în materie de stimulare a dialogului cultural, acumulată pe cînd activase la Geneva în cadrul Comisiei de

cooperare intelectuală, G. Oprescu urmărea deliberat să ofere publicului nostru bucureştean ocazia unor inedite apropieri, accesul către o spiritualitate mai puţin cunoscută: « În operele pictorilor danezi... apare sufletul poporului, cu o putere şi cu o sinceritate care ne uimesc. Manifestarea artistică va fi, deci, o imagine fidelă a acestui suflet, pe măsura lui, dar tocmai de aceea reprezentativă, demnă de a fi studiată de oricine doreşte să pătrundă caracterele acestei naţii, bună, iubitoare de ordine şi de adevăr, de un echilibru de temperament remarcabil, optimistă, sociabilă, cu idei largi, fără elanuri disproporţionate cu puterile sale, fără nelinişti romantice — spre deosebire de ceilalţi scandinavi — fără idei turburi, iubind natura şi viaţa tihnită, în sînul familiei sau în tovărăşia prietenilor. Ceva din farmecul povestirilor lui Andersen, care au legănat şi au luminat copilăria noastră, se află ascuns în multe din pînzele ieşite din mîna pictorilor ». Poate părea uşor idilizantă caracterizarea, mai ales în ce priveşte absenţa « neliniştilor romantice », dacă ne gîndim că danezii l-au dat lumii pe Kierkegaard. Dar, în acelaşi timp, trebuie ţinut seama că accentele erau intenţionat puse pe elementele de mai sigură accesibilitate, cu şanse mai evidente de a trezi reacţii favorabile, posibile afinităţi, iar nu pe diferenţierile de natură să deruteze, să alimenteze sentimentul distanţei şi incomunicabilităţii. Bizuit pe considerente identice, ministrul de atunci al Danemarcei în capitala României, Erik Biering, invita presa, în ajunul deschiderii expoziţiei, pentru a declara: « . . .am speranţa ca această primă expoziţie oficială de artă daneză să fie văzută şi înţeleasă de compatrioţii dumneavoastră, nu numai de către artişti, ci şi de marele public, căci numai astfel putem ajunge la scopul ce am urmărit de a ne cunoaşte reciproc şi prin aceasta de a desvolta prietenia între Danemarca şi România ». Într-un consens se pronunţa, la rîndu-i, pictorul Erick Struckmann, venit anume la Bucureşti ca reprezentant al ministerului danez de instrucţie şi în calitatea sa de preşedinte al asociaţiei artistilor danezi. A doua zi, după vernisaj presa bucureşteană, marile cotidiene, rezervau ample spaţii reportajului şi fotografiilor de la inaugurare. Merită reţinută prezenţa în asistenţă a unor personalităţi ilustre din viaţa noastră artistică: Miliţa Petraşcu, I. Jalea, M. Teişanu, Marius Bunescu, J. Steriadi, Kimon Loghi, Şt. Popescu, Oscar Spaethe, K. H. Zambaccian.

Spaţiile « Muzeului Toma Stelian » ofereau o adevărată panoramă a principalelor tendinţe din arta daneză a ultimelor decenii, reprezentate printr-o amplă şi variată suită de peste o sută lucrări, semnate de 36 pictori şi 19 sculptori. Ecourile n-aveau să întîrzie. Cronicarul de specialitate al *Adevărului*, criticul Eugen Crăciun nota în rubrica sa « Linii, forme, culori » din 16 decembrie: « Trebuie să spunem de la început că expoziţia este demnă de cel mai viu interes. Ea nu trebuie însă judecată cu criterii preconcepute. Avem, ca latini formaţi la şcoala latină, un anumit fel de a privi şi a reda natura colorată. Pictura daneză contemporană, deşi nu poate invoca influenţe exclusiv naţionale, a căutat să afirme o viziune proprie pe cît posibil. Ea vine cu unele îndrăzneli, cu unele stridenţe, cu unele încercări de a interpreta formele şi culorile după ritmuri care la noi vor surprinde. Chiar dacă nu ne putem

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

însuşi această modalitate a plasticei, prea diferită de a noastră, nu putem decît simpatiza cu sinceritatea pe care o vădeşte şi cu efortul aproape disperat care mînă artişti de această calitate spre culmi atît de des inaccesibile ».

Formal elogioase, aprecierile conţin abia mascate reticenţe, mărturisite indirect chiar prin afirmaţia imediată: « Sculptura daneză ne este mult mai prietenă ». Se pare într-adevăr, că în expoziţie, sculptura producea o impresie net avantajoasă. Cînd G. Oprescu se decide, pe lîngă rîndurile de prezentare generală din Catalog, să revină mai aplicat în spaţiul rezervat cronicii sale permanente din coloanele cotidianului *Universul*, începe analiza tocmai cu sculptura. Fără a sugera raporturi ierarhice diferenţiate, totuşi funcţionează şi la el o vizibilă ordine preferenţială. Comentariul său apare imediat după al lui Eug. Crăciun, la 17 dec. luînd lucrurile mai sistematic, dintr-o perspectivă istorică: « Un punct de atracţie deosebită îl oferă în expoziţia daneză numărul şi calitatea excepţională a sculpturilor. Ele ne izbesc de la intrare şi imprimă întregei manifestări un caracter de grandoare şi de solemnitate. . . ». Bineînţeles reperul consacrat rămîne Thorwaldsen: « Numele lui s-a citat alături de cel al lui Canova, şi a fost pronunţat de unii cu aceeaşi admiraţie fierbinte, de alţii cu aceeaşi iritaţie, ca şi cel al marelui italian. În afară de opera lăsată, în faţa căreia, oricare ar fi preferinţele noastre, trebuie să ne înclinăm cu admiraţie, el a dat Danemarcei un model, şi a pus bazele unei tradiţii. Oricine ţine o daltă în mînă şi se pregăteşte să cioplească piatra, în această ţară, este conştient de răspunderea ce-şi asumă. El nu poate crea ceva inferior renumelui pe care generaţiile trecute l-au primit moştenire. De aici ţinuta tuturor acestor sculpturi, idealul lor înalt, cunoaşterea desăvîrşită a meşteşugului, a felului în care trebuie tratat orice material ». Este un fel interesant de a pune problema tradiţiei şi a integrării ei, ca factor de stimulare a exigenţelor artistice, în dialectica prezentului. Criticul trece în revistă mai multe exemple de « sensibilitate şi adîncă ştiinţă » sculpturală, pentru a se opri asupra operelor unui artist dispărut în floarea vîrstei, anume Kai Nielsen: « Nudul de piatră artificială are nobleţea, morbidezza şi adîncimea de expresie a operelor lui Rodin. De un modeleu impecabil, bucată echilibrată şi armonioasă, ori de unde am privi-o, ea este încă plină de poezie, văzută de un senzual, care s-a priceput să ridice impresiile simţurilor sale pînă la înălţimea unde totul se traduce în putere spirituală. Acelaşi lucru se poate spune şi despre nudul de bronz. Gesturile grele, bolnave, sînt ca o deşteptare dintr-un vis de voluptate. Viaţa palpită pretutindeni în trupul aşa de plin construit. »

Abia la 12 ianuarie 1937 G. Oprescu duce mai departe expertiza, ocupîndu-se şi de pictură, după un interval mai mare de observare a reacţiilor publicului: « Am constatat eu însumi nedumerire la mulţi dintre vizitatorii muzeului, o rezistenţă chiar. . . » — Se gîndeşte, s-ar părea, şi la rezerva cronicarului de la *Adevărul*: « Evident, nimic mai respectabil decît o opinie sinceră, exprimată chiar cu vehemenţă. Cînd e vorba însă de aprecierea manifestării unui popor, care, în alte direcţii, a dat atîtea probe de seriozitate, de cuminţenie, de adevărată cultură, această opinie trebuie să fie precedată de acea dorinţă de înţelegere, chiar a formelor cu care nu sîntem familiarizaţi, care singură dă preţ părerilor noastre. Căci, dacă un artist a pus în opera sa franchetă şi dacă, ca să se exprime, a luat toate măsurile ca nici un secret al artei să nu-i fie necunoscut, mai mult nu-i putem cere. Restul intră în domeniul incompatibilităţii ». Observăm fuga argumentată de excesele dogmatismului estetic. Autenticitatea inspiraţiei şi cultura ţin pentru el locul normelor anchilozante. Criteriul culturii, într-un sens mai larg, ca proces de armonizare a gusturilor şi întreţinere a receptivităţii favorabile creaţiei originale, a cîntărit cînd s-a decis însăşi organizarea expoziţiei: « . . .tocmai pentru că avem aface cu o producţie picturală aşa de deosebită de a noastră, era esenţial a o face cunoscută la Bucureşti. Să ştim cu toţii că, în afară de şcoala franceză şi de şcoala română, din atîtea puncte de vedere înrudită cu cea franceză, mai sînt astăzi multe forme de pictură, care pot să nu ne mulţumească, dar care există şi de care se cuvine să ţinem seamă. Datoria oricărui om cult de la noi, artist sau amator, este să le cunoască ». Sensibil la reacţiile publicului, asumîndu-şi rolul deloc uşor de modelator al opiniei, criticul întreprinde astfel examenul operelor expuse încît să ofere privitorilor, pe cît posibil, cheia cea mai adecvată unei perceperi avizate, pe cont propriu. Nu-i vorba de concesii, de simplificări vulgarizatoare, ci de a evidenţia acele criterii catalizatoare, capabile să omogenizeze impresiile, să le dea un statut autonom, durabil, fundat pe o înţelegere care fructifică senzaţiile vii, nemijlocite, şi le ridică deasupra fluctuaţiilor, capriciilor, improvizaţiilor survenite oriunde judecata, lăsată la voia întîmplării, e privată de fermitatea gustului cizelat prin experienţă şi cultură. Investigaţia va fi abil condusă într-o succesiune gradată de nuanţări, de la factorii intraţi în obişnuinţă, — îngăduind, prin reflex, asemănări chemate să orienteze atenţia —, către notele distinctive, aparent ciudate, dar încărcate, în fond, de semnificaţii revelatoare pentru viziunea originală a artiştilor în cauză. Uzul demonstraţiei, de pildă, cere să se facă apel la noţiunea curentă de « impresionism », spre a marca refuzul tiparelor tradiţionale, academizante, numai că imediat sînt introduse disocieri, în aşa fel că fenomenul iese din îngrădirile etichetei convenţionale, capătă structură şi rezonanţă particulară, inconfundabilă: « . . .pentru danezi, ca şi pentru ceilalţi scandinavi, impresionism este egal cu luminism. Lumina nu este însă înţeleasă ca acel element victorios, care modelează viaţa şi nu lasă nimic din ce e frumos neatins de puterea lui, în sens mediteranean, ci ca o evocatoare de mister, de contraste, ca o metodă de analiză a lucrurilor ascunse, ca un agent principal al unei noi dramaturgii în artă ». În locul euforiei solare familiare la meridianul nostru, apare o simbolistică grea de înţelesuri, scoase din zone ce scapă adesea conştiinţei, obsesii bizare la prima vedere, însă deplin justificate pe dinăuntru, indicînd straturi şi metamorfoze de adîncime ale sensibilităţii artistice. Însuşi soarele devine obiectul unor fantezii individualizante: « Unul ni-l arată ca pe o nebuloasă, din vremea cînd lumea noastră era un gaz incandescent; altul, ca un disc care face explozie, însoţit în acelaşi timp, cum se

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

întîmplă în realitate atunci cînd privim o lumină puternică, de mai multe forme identice în culori întunecate; un al treilea îl imaginează luptînd cu ceața, izbutind să pătrundă cu greu ca să lumineze, fantomal, cîteva figuri livide ». Întreagă această strategie de apropiere și pătrundere într-un univers străin, uneori straniu, corespunde unei pedagogii al cărei țel suprem rămîne mai exacta cunoaștere a propriului nostru potențial artistic. Spunem « pedagogie » fiindcă George Oprescu nu s-a limitat la o inițiativă izolată; cît a dirijat activitățile « Muzeului Toma Stelian », a pus la cale o serie de expoziții internaționale, precis gîndite în spiritul celui mai eficient dialog. Arta engleză, franceză, italiană, japoneză, poloneză, pe lîngă cea daneză, era sub diverse aspecte propusă meditației publicului bucureștean. Cîndva, criticul organizator își mărturisea programul urmat perseverent: « Toate aceste expoziții au fost utile: unele, ca să ne arate în ce constau similitudinile noastre cu anume alte popoare, cum ar fi cel francez sau italian; altele, pentru a pune în relief tocmai deosebirile, a preciza astfel prin comparație, care este felul și intensitatea reacțiunilor noastre, întrucît se manifestă prin coloare, prin linie sau prin materia plastică » *(Doi ani de critică artistică — note și impresii*, 1939, pp. 44—45). Considerațiile profesorului păstrează o nealterată actualitate, după cum inițiativele sale mai au încă putere de exemplu în mat ie de stimulare a contactelor spirituale, totdeauna folositoare pentru afirmarea ubstanțială în circuit universal.

Iarăși Finlanda...

După Danemarca, următoarea etapă în investigarea spațiului spiritual septentrional a constituit-o Finlanda (« Secolul 20 » 262—263—264/1982). Și de astă dată, a existat preocuparea de a marca momentele de interferență și apropiere de-alungul istoriei, iar un documentar special fixa cronologic cele mai importante repere « în itinerariul unei cunoașteri reciproce ». Vicisitudinile trecutului au făcut ca printre cei dintîi factori de contact să fie un număr apreciabil de ofițeri de origine finlandeză încorporați în armata rusă și aduși pe meleagurile moldo-valahe de desfășurarea campaniei militare anti-otomane din 1828—29. Trecerea lor, semnalată în documentarul amintit, s-a soldat cu mărturii elocvente despre atmosfera din țările noastre la acea dată. Mai mult însă: acomodarea cu ambianța românească a mers pînă la decizii de împămîntenire. Cel puțin acesta a fost cazul lui Ernest Sallmen, a cărui carieră de inginer-militar avea să se împlinească în România, unde s-a și stins la 1856, cînd ajunsese destul de sus în ierarhia socială. Avea grad de colonel și titlul de cavaler, aghiotant al Domnitorului, fiind comandantul Școlii Militare. Ca atare, i se organizează funerarii conforme rangului, cu care prilej rostește elogiul dispărutului pastorul Rudolf Neumeister de la biserica evanghelico-luterană din București. Era același Neumeister dascălul de latină și germană al lui Odobescu, pînă la plecarea sa pentru studii, la Paris, în 1850. Tot el era autor de scurte lucrări dramatice de inspirație istorică, publicate la Lipsca înainte de 1846 *(Irod și Mariana, Hannibal și Livia)*, colaborator constant al foii germane din capitala Țării Românești și semnatar de versuri prin alte locuri. Orația sa funebră se tipărește în foaie volantă, păstrîndu-se atașată la colecția « Vestitorului Românesc » al lui Zaharia Karkaleki, între numerele 35(12 mai) și 36(16 mai 1856). Oratorul deplîngea pierderea merituosului bărbat răpus de « greaua suferință » și lăsînd în urmă « numeroasa-i familie, vrednică de plîns, din cauza atîtor orfani cei mai mulți încă nevîrstnici ». Niciun indiciu asupra vîrstei, doar despre locul de baștină: « Născut la Nordul Finlandei ». Firește, este subliniat momentul deciziei lui Sallmen de a rămîne printre noi: « oprit fiind de amor, acea legătură așa de puternică, și-și cîștigă pîinea în timp de 20 de ani cu multă trudă ». Cam despre ce fel de trudă putea fi vorba deducem din alte izvoare. A fost o vreme de instabilitate pentru proaspătul transmutat de pe meleagurile finlandeze, cînd va fi depins de angajamente temporare, nici sigure, nici prea lucrative. În « Buletinul General Administrativ » pe 1836 îl găsim primind îngăduința de a exercita profesiunea de « hotarnic și inginer ». Devenea, astfel, părtaș în aceeași branșă cu Teodor Diamant care, și el, anunța în « Curierul Românesc » din acel an deschiderea unui birou de consultații ca inginer hotarnic. Măsurători de moșii, angajări în operații de parcelări, treburi care cereau deplasări prin cine știe ce funduri de țară, cu zile de-a rîndul în dogoarea soarelui ori în bătaia vîntului, la cheremul vechililor mai mult decît al boierului. La început, trebuie să fi atîrnat greu și handicapul necunoașterii limbii pe lîngă celelalte dificultăți ale adaptării la obiceiurile pămîntului. Faptul că a rezistat spune mult despre tăria sentimentelor ce l-au determinat să ni se atașeze. Steaua lui Sallmen începu să urce cu adevărat după Revoluție, odată cu reintegrarea sa în armată. În 1849, « Buletinul » înregistra admiterea fostului căpitan în rezervă, Ernest Sallmen, ca maior în oștirea română. Un an mai tîrziu va face parte din Comisia pregătitoare pentru participarea Țării Românești la Expoziția universală de industrie și comerț de la Londra — alături de I. Filipescu, șeful Departamentului Visteriei, de banul M. Ghica, de logofăt N. Băleanu, de clucerul Petrache Poenaru și alții. Se poate presupune că era, de-acum, bine integrat locului. Nu numai că prindea rădăcini, dar începea să se și distingă, drept care primește ranguri, distincții, misiuni plenipotențiare (de pildă, în 1854, pe lîngă generalul Budberg, împreună cu maiorul Cornescu). La 16 februarie 1856, « Buletinul » însera decret domnesc de avansare la grad de colonel. Însă tocmai atunci și colții unei boli tăinuite se iviră necruțători. Chiar la începutul primăverii nu-și mai putea îndeplini sarcinile în fruntea Școlii Militare: la examenele ținute în 7/19 aprilie, sub privirile Domnitorului Știrbei, laudele acestuia pentru buna impresie produsă asistenței, le primea noul comandant, maior Costaforu. Le mai revenea elevilor, viitori ofițeri, să prezinte un ultim salut ostășesc și să ia aminte la spusele panegiristului: « Voi, elevi ai acestui institut, (...) pășiți pe urmele credinței lui

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi zelului militar la împlinirea datoriilor, siliţi-vă d-a dobîndi cunoştinţe exacte şi o capacitate ştiinţifică precum poseda acest om pe care astăzi îl plîngeţi şi, desigur, printr-acesata nu numai că-i clădiţi în inimile voastre cel mai frumos monument, dar pregătiţi în acelaşi timp pentru voi cel mai mare folos ».

Gloria militară a răposatului avea s-o ducă mai departe fiul său, Dimitrie, (n. 23 apr. 1836), care, la cîteva luni după înmormîntarea părintelui, apărea înregistrat cu grad de sergent în controalele armatei noastre. În mai puţin de doi ani ajunge sublocotenent (la 26 iulie 1858), ca să avanseze grabnic: locotenent (6 iulie '62), căpitan (30 aug. '64), maior (23 aug. '69), lt. colonel (1 ianuarie 1874). Era în 1880 comandantul Regimentului 12 călăraşi, înaintat colonel în primăvara aceluiaşi an. Un deceniu mai tîrziu i se încredinţa comanda Brigăzii I cavalerie, cu trecerea printre generali, la 10 mai 1893. Mai figura în evidenţele efectivului activ al armatei pînă la sfîrşitul secolului[1]. Între timp, apar în anuarele militare alţi purtători ai numelui Sallmen: Constantin, (n. 2 iulie 1866), sublocotenent în Regimentul 1 roşiori de la 1 XI 1887 — şi Dimitrie (n. 7 febr. 1867), sublocotenent de la 1 oct. 1890 în Regimentul 10 călăraşi, ambii, desigur, urmaşi ai generalului şi strănepoţi ai finlandezului rămas printre noi la 1829.

Din simpla succesiune a datelor se profilează, memorabil, destinul unui adevărat personaj romanesc. Cercetările vor putea aduce la suprafaţă încă alte numeroase elemente saturate de aromele timpului revolut şi expresive sub raport uman. Mai e de precizat că provenea dintr-un corp de elită, al cadeţilor finlandezi, ca şi colonelul Gustav Adolf Ramsay ori căpitanul Bernet Johan Rosenstrom, camarazi cu E.W. Sallem în trupele expediţionale ce au traversat tărîmurile noastre la 1828—30, despre care a cules informaţii revelatoare în arhivele finlandeze, fostul nostru ambasador la Helsinki o sută de ani mai tîrziu, Raoul V. Bossy. Cu totul deosebit este jurnalul de campanie al lui Ramsay. Însemnările lui din martie 1829 cuprind o descriere *sur le vif* a Iaşului şi locuitorilor săi ce anticipează, aproape pas cu pas, pe Alecu Russu de la 1840. Relatarea călătoriei mai departe cu căruţa de poştă ia aspectul unei curate aventuri. Cu mărturii percutante se soldează fiece escală, la Vaslui, la Tecuci (unde — surpriză ! — descoperă un şelar de origină finlandeză, plecat din Tampere pe vremea războaielor suedeze), Galaţi, Brăila apoi Constanţa, Mangalia, Babadag etc. etc. totul înregistrat de un spirit avid, cultivat, capabil să condenseze în tuşe rapide un tablou, o atmosferă. Un detaliu frapează în chip special: se găsea în prima seară la Galaţi cînd îşi mărturisea speranţa de a zări « fetele Dunării », întrupîndu-se aevea episoadelor ştiute de acasă (« sirene încîntătoare », notează nostalgicul visător, « care apar pe teatrele noastre »). Nicio lămurire în plus, dar traversînd fluviul spre Măcin, în beznă, are ocazia să reia reveria: « Trecerea aceasta a Dunării noaptea era îngrozitoare şi înfricoşătoare, dar în acelaşi timp măreaţă, căci Dunărea maiestoasă este regina fluviilor. Acum ar fi trebuit să ne apară *fata Dunării* înconjurată de naiadele ei, dar ea se odihnea de bună seamă în adîncul apelor. În zadar căutau ochii mei să zărească vălul ei de argint. Totuşi, parcă-i auzisem glasul, din cauza sunetelor stranii şi necunoscute ce ne înconjurau şi-mi închipuiam că este lîngă noi, împreună cu ceata ei, în diferite metamorfoze ». (Cf. R. V. Bossy: *Mărturii finlandeze despre România*). Aşa dar, închipuirea populară finică a produs în jurul Dunării noastre o întreagă ţesătură mitologică. Probabil, încă de pe cînd romanii le vindeau fier, finlandezii avuseseră ocazia să memoreze isprăvi fabuloase petrecute pe malurile fluviului, Vichingii, la rîndul lor, care au cutreerat şi ţinuturile Mării Negre, vor fi lăsat în amintire imaginea aceasta grandioasă a Dunării populată de făpturi miraculoase. Din patrimoniul folcloric, motive, situaţii au putut trece, cu timpul, în literatura cultă (« pe teatru »), să se imprime în mentalitatea generaţiilor următoare şi, funcţionînd ca repere de cunoaştere, să multiplice predispoziţiile de interes şi simpatie.

Fapt este că tezaurul folcloric va asigura primele gesturi de apropiere finlandezo-română, în epoca modernă, odată cu intensificarea relaţiilor diplomatice prin deschiderea de legaţii în cele două capitale. Informaţiile sînt furnizate în prefaţa (datată: Helsinki, august 1936) la cartea amintită a fostului ambasador R. V. Bossy. Mai întîi a fost expusă arta noastră populară la Helsinki, în primăvara lui 1935, moment ce avea să se soldeze cu iniţierea unei secţiuni anume româneşti în cadrul Muzeului etnografic din capitala finlandeză. A fost un an prolific de prezenţă românească în ţara celor o mie de lacuri: au mai avut loc conferinţe dedicate trecutului şi prezentului nostru, concerte muzicale la care şi-au dat concursul reputaţi solişti români. Revista de profil militar « Suomen Sotilas » a publicat un număr special, bogat ilustrat, extins asupra diverselor feţe ale culturii noastre (vezi « Facla », 1 iunie 1935), anticipînd, în replică, sinteza consacrată deunăzi Finlandei de « Secolul 20 ».

---

[1] Măcar în treacăt, merită înregistrată trecerea, acum, prin capitala Finlandei, a unui om de ştiinţă român, inginerul Matei M. Drăghiceanu. Acesta se număra printre participanţii la congresul geologic desfăşurat la Petersburg în a doua parte a lunii august 1897, cu care ocazie se organizează excursii de specialitate în diverse ţinuturi. Prima deplasare a avut loc, într-o pauză a lucrărilor, către Helsinki. Întreg itinerariul va fi minuţios descris de M. Drăghiceanu în cartea sa *Rusia contemporană* (Buc., 1898): « Abia am trecut frontera rusă — nota el — şi aveam impresia că mă aflam la mii de kilometri de Petersburg, atît totul se schimbă, şi natură şi poporaţiune ». Două lucruri îi izbesc atenţia, din fuga trenului: arhitectura locuinţelor, a gărilor, « în stil elveţian », şi, în ciuda aridităţii solului, cultivarea lui asiduă (mai ales cu cartofi, dar şi cu grîu). Odată cu dovezile de hărnicie şi pricepere, înregistrează entuziasmul general faţă de oaspeţi. Exuberanţa în zonă boreală produce plăcută surpriză. Restul însemnărilor se referă, evident, la observarea stratificărilor geologice în preajma cascadei Imatra.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ION GOIAN

O lectură a lecturii

Text și lectură

Dacă *textul* a devenit în cultura contemporană un loc de referință privilegiat, un paradis al disciplinelor nu numai filologice, dar și antropologice, de la psihanaliză la sociologie, oare nu se datorează aceasta unei foarte interpretabile uitări a *lecturii*, unei amnezii nu individuale, ci culturale, paradigmatice — într-un fel — pentru epoca noastră? Contestare a « istoriei cursive » în numele « istoriei monumentale » (cum sună un punct din *Programul* grupului *Tel Quel)*, scriitura textuală este și lectură doar în obstinația de a căuta « clivaje », « rupturi », « alunecări » în cadrul discursului. *Textul citește istoria*, spune Julia Kristeva, însă (se subînțelege) nu se lasă citit de aceasta decît ca logică interioară, ca ideologie.

Aruncînd o asemenea lumină asupra lecturii, omul modern se justifică, implicit, pentru vina de a fi acceptat cu prea multă ușurință amfibologia fundamentală a verbului latin *lego* (de unde avem, în majoritatea limbilor europene, cuvîntul *lectură)*, indistincția structurală între a « culege » și « a alege ». Textul este, în fond, cel care culege și leagă sensuri pe care le intrică într-o țesătură *(textum)*, în care obiectele sînt *învăluite* și *reduplicate* în proiecția lor pe spațiul infinit al limbajului. Astfel apar cele două mari metafore cu aluzie lingvistică (comune mai multor culturi): *vălul* și *oglinda*.

Dincolo de țesătura discursului, textul pune în cauză acel spațiu de pură virtualitate pe care îl conține limbajul uman, capacitatea sa de a produce « propoziți contrafactuale », de a integra ceea ce G. Steiner numea « alternitate », oglindind o stare antropologică duplicitară:

Unul singur e cîntecul pe care necuratul și îngerii îl cîntă
toate minciunile ucigătoare spuse de muritori se dublează (e.e. cummings)

Ca oglindă, textul are toate calitățile și defectele acestei fantome casnice, care ne însoțește numai devenirea exterioară, fără a se desprinde vreodată de aceasta. El fragmentează, fals, o anume realitate infinită. Nu e întîmplător faptul că romanticii, care au dezvoltat o adevărată teorie a *alternității*, deducînd din limbaj un contralimbaj poetic, erau fascinați îndeobște de mitologia oglinzilor, în care minciuna, această manifestare a geniului uman (cum se exprimă Nietzsche), pare a prinde consistența unei realități mai profunde.

Nu e greu să urmărim, în epoca modernă, istoria unei textualizări din ce în ce mai insinuante, din ce în ce mai agresive la adresa oricărei hermeneutici, încercînd să se instituie într-o hiperrealitate. O anume filosofie a textualității, probabil, va caracteriza cel mai bine epoca acestui sfîrșit de veac în ochii unui alt secol. Este acea filosofie care, cum spunea Foucault, se naște dintr-o « voință de a cunoaște *(volonté de savoir)* care, anticipînd asupra conținuturilor sale actuale, desena planurile unor obiecte posibile, observabile, măsurabile, clasabile » (tema este adîncită în *Les mots et les choses)*; după secole de pozitivism, ea este « o voință de a cunoaște care impune subiectului cunoscător (și oarecum înaintea oricărei experiențe) o anume poziție, o anume privire și o anume funcție (a vedea mai degrabă decît a citi, a verifica mai degrabă decît a comenta) ».

Textologia contemporană comentează aceste trăsături mai degrabă neutru, dacă nu cu o anume complezență. Textul este unitatea de măsură a spiritului contemporan, el pare a modela și, după o confruntare care se măsoară în milenii, pare a fi înfrînt, în sfîrșit, lectura ca fenomen antropologic în sine.

Lectura — fenomen european

O preistorie a lecturii va trebui să includă, s-ar părea, nu numai raporturile din ce în ce mai nuanțate pe care omul le întreține cu scrierea, dar și — în primul rînd — acea lectură a spațiului pe care Mircea Eliade o denumea *orientatio* și care, după unele cercetări moderne asupra mitului, deține o importanță deosebită în definirea culturii înseși. Este o temă în care etologia și antropologia au încă multe de spus.

Cu toate acestea, în majoritatea culturilor antice, lectura nu s-a putut elibera decît în prea mică măsură de un sistem de referință care are în centrul său *memoria*. Cartea, descoperire nu europeană, ci universal-umană, este un obiect *pro memoria*, la care culturile cele mai vechi au recurs, de altfel, cu greu. Lectura, pentru a se justifica, trebuie să se înscrie într-o ritmică, într-o muzicalitate a succesiunii de cuvinte. Sfîntul Augustin, încă, era uimit de fenomenul unei lecturi interioare, mentale, care nu se exprima prin vocalizare.

În genere, lectura s-a făcut multă vreme în grup și sub privegherea unui inițiat. Aceasta deoarece în cele mai vechi civilizații stăpînea încă părerea că nu lectura, ci interpretarea pe care o dă învățătorul este, în fond, justificarea cuvîntului scris. Fabula pe care o relatează Platon, în dialogul *Phaidros* (274d—275b), despre părerea regelui egiptean Thamus cu privire la invenția scrisului, este semnificativă. « Cît despre înțelepciune (se adresează Thamus inventatorului, zeul Theuth — sau Thouth) învățăceilor tăi tu nu le dai decît una părelnică, și nicidecum pe cea adevărată ».

Este, însă, în textul platonician, nu numai ecoul unui gînd oriental despre înțelepciune, dar și ceva care anunță deplinătatea fenomenului european al lecturii. Grecilor, și poate în primul rînd lui Platon, le datorează Europa o infrastructură hermeneutică a lecturii mai complexă decît cea orientală. Aceasta din urmă nu se

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

desprinde în întregime de o încadrare dogmatică: rolul învăţătorului nu este numai acela de a oferi paradigma, regula de interpretare a textului, ci şi de a garanta — prin însăşi prezenţa sa — existenţa unui sens. În genere, cartea orientală este un *dictum*, o culegere de sentinţe memorabile, o punere în perspectivă a prezenţei şi absenţei înţeleptului. Lectura orientală mizează, în fond, pe transparenţa textului.

Primul concept al unei hermeneutici europene ar fi, însă, *logosul* grec. Cu aceasta, nu numai că se presupune că sensul este distribuit cosmic în lume (nu mai este invocată graniţa personală a învăţătorului), dar lectura devine şi un act etic, o strategie prin care se trece de la logos la dialog.

Lectura greacă inaugurează, cu mult înaintea lui Pascal, un fel de « pariu hermeneutic », am putea spune, prin care prima instanţă a lecturii este încrederea că textul (şi *metatextul*, lumea) ar conţine un sens intrinsec; o fundamentală « generozitate » (G. Steiner) pune în mişcare acest mecanism hermeneutic, al lecturii ca descoperire a lumii, prin care geniul european se dovedeşte — în sensul bun al cuvîntului — *livresc*.

Astfel se explică, probabil, faptul că Europa nu s-a desprins niciodată de un anume alexandrinism, de o supradeterminare a spiritului prin lectură. Pariul hermeneutic se va transforma în sîmburele unei *poiesis* subtile, în « beţia înlănţuirii analogice sau a metaforelor ca metafore pe care o trăiau exegeţii medievali » (Steiner), a cărei expresie devine lullismul, poetica calculului combinator a lui Lullus. De aceea, numai în Europa lectura se va impune drept succedaneu al religiei (prefigurînd ceea ce va fi *cultul raţiunii*, pe care îl instalează la 10 noiembrie 1793 Revoluţia franceză şi, deasemeni, *teofilantropia* din 1798 a lui La Reveillère). În Evul Mediu, grija benedictină proverbială pentru cultivarea spiritului şi atmosfera de la Cluny (o anecdotă semnificativă ni-l arată pe marele abate Pierre le Venerable foarte agasat de « mîntuirea prin muncă » a bernardinilor) vor dovedi că lectura era definitiv instalată în conştiinţa europeană.

Nu altceva ne arată şi tehnica medievală a lecturii, care merită cîteva cuvinte. Înlocuirea textului scris pe rulou şi desfăşurat în mod continuu cu mîna stîngă (cum citeau anticii) prin codexul cu pagini suprapuse, care permite răsfoirea şi notaţia interpretativă marginală (colofonul, care va cunoaşte o carieră impresionantă în tipografia Renaşterii) înseamnă şi trecerea de la o lectură univocă, oarecum copiind însăşi curgerea irevocabilă a timpului, la o lectură orientată spaţial, topic; pagina oferă citatului relevant *(topos)* o anume dispunere în spaţiu, îl înscrie într-o *topologie* (am spune, mizînd pe ambiguitatea cuvîntului).

Există, probabil, o anume relaţie între această lectură topologică şi o literatură care, aşa cum a arătat şi E. R. Curtius, se organizează, mai mult ca altădată, în jurul unor *topoi*. De la primii poeţi medievali, încă, Europa culturală este astfel solidară, nainte de toate cu o dezvoltare a unor instrumente hermeneutice, experimentînd în cercuri tot mai largi o îndemînare cîştigată prin lectura Cărţii prin excelenţă, a Bibliei, mergînd, cu Renaşterea, pînă la interpretarea Cărţii Naturii (un *topos*

asupra căruia Europa medievală şi modernă a lucrat în mod deosebit). În opera marilor spirite europene, Dante, Petrarca, Cervantes, Shakespeare, Molière, Goethe etc., metafora cărţii este aceea care se impune în primul rînd la lectură.

Evident, nu e locul de a trece în revistă imensa varietate de înfăţişări pe care le va lua livrescul, una dintre categoriile fenomenului lecturii în spaţiul european; atrage, însă, atenţia faptul că lectura a modelat şi nuanţat raporturile culturii europene cu ceea ce McLuhan numea (oarecum jurnalistic) « Galaxia Gutenberg ». McLuhan credea a descoperi « apriorismele » spiritului modern în relaţia noastră mai ales senzorială cu textul tipărit. În ce ne priveşte, am semnala că lectura se comportă cîteodată ca o adevărată *inframitologie* europeană. Înainte de a fi instalare într-un nou spaţiu epistemic, lectura este — în Europa — opţiune metafizică.

Faptul este evident în ceea ce am putea numi funcţia totalizantă a lecturii: de pildă, în constituirea conceptului de literatură universală. O cultură se ridică la condiţia universalităţii nu numai prin circulaţia unor opere literare, ci şi prin ceea ce am putea numi universalizarea lecturii. Aceasta înseamnă, pe de o parte, instaurarea unor noi funcţii culturale ale traducerii, ca nouă dimensiune a lecturii. Pe de altă parte, o nouă lectură a propriei culturi. G. Călinescu, citind *nu autori, ci literaturi*, este la noi simbolul unei asemenea revoluţii a lecturii.

Lectura şi istoria

Într-un anume înţeles, istoria este o funcţie a lecturii, prin care devenirea umană şi socială primeşte, la ambele ei extreme, sensuri noi. Trecutul, reprezentat în culturile orale prin mit (ca un superlativ temporal mai degrabă, ca acel *illud tempus* al lui Eliade), devine prin lectură un termen implicit al unei raţionalităţi istorice; ca şi viitorul, de altfel. Utopia şi livrescul sînt de aceea două concepte-cheie pentru înţelegerea substratului sociologic al lecturii, puncte de racord dintre o *sociologie a lecturii* şi o *istorie a mentalităţilor* în spaţiul cultural european. Vom încerca să demonstrăm aceasta cu un exemplu: ancheta sociologică condusă de Jacques Leenhardt şi Pierre (Peter) Józsa şi publicată sub titlul *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture* (Le Sycomore, coll. *Arguments critiques*, Paris, 1982).

Cîteva delimitări sînt necesare. Sociologia lecturii nu trebuie confundată cu ceea ce am putea numi o sociologie a cărţii (cîte cărţi cumpără şi cîte citesc aparenenţii diverselor grupuri sociale, care este bugetul de timp şi bănesc afectat cărţii, care este raportul dintre carte şi alte *media* de comunicare culturală etc.). Sociologia lecturii începe, propriu-zis, cu constatarea lui Douglas Waples (*Research Memorandum of Social Aspects of Reading in the Depression*, 1937) că lectura, componentele ei atitudinale şi practice, reprezintă un răspuns uman la criza societăţii. În *What Reading Does to People* (1940), carte scrisă împreună cu Berelson, Waples va aborda problema lecturii din perspectiva sistemelor de valori pe care le pune în joc lectura.

Leenhardt şi Józsa mai citează, printre iniţiatorii unei sociologii a lecturii, care nu se confundă cu o sociologie a comunicării de masă, pe Robert Escarpit *(Le livre et*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

le conscrit, 1966), pe Jean Hassenforder (*Les lecteurs et la lecture*, în vol. colectiv *Le livre et la lecture en France*, 1968), pe W. Volke, Norman Holland, H. R. Jauss și, deasemeni, importanta școală maghiară de cercetare a domeniului (M. Durko, E. Gondos, P. Jozsa, I. Kamaras și Judit Sas).

Cum se poate observa, se întîlnesc în enumerarea de mai sus tendințe diverse, de la psihanaliza lecturii a lui Holland la sociologia comunicării pe care o dezvoltă Escarpit sau la hermeneutica lui Völke. Toate acestea au, însă, în comun, observația că lectura nu se poate determina ca pur fenomen statistic, comparînd indicele de frecventare a bibliotecilor sau numărul de cărți cumpărate pe an, tratînd în fond lectura după o schemă a comunicării de masă.

Sociologia lecturii are meritul de a destrăma o iluzie nefolositoare, dacă nu și periculoasă: aceea că lectura ar însemna mai degrabă pasivitate și abandon în fața cărții, un fel de lene a spiritului (care repetă, la nivelul vremii noastre, acel *otium* al decadenței romane în pragul năvălirii Hunilor, cînd lectura putea fi și refuz al istoriei). Orice om dedicat cărții o știe: citind, el reface pe cont propriu un sistem de valori amenințat de o lume polisemică, sau — cum se exprimă Holland — « He will „make sense" of the text » (« *obligă textul să redea un sens* sau *dă un sens textului ?* », se întreabă, comentînd formula lui Holland, Leenhardt și Jozsa).

Pe scurt, lectura este un fel de a marca o prezență în istorie, în *această* istorie. Iată ipoteza pe care este construită ancheta din *Lire la lecture*, pentru care istoria este modul în care se articulează sistemele axiologice ale grupurilor și claselor sociale. Printr-o abordare mai hotărît sociologică, Leenhardt și Józsa încearcă să depășească un anume impas al psihanalizei lecturii, așa cum o practică Holland, care este mai preocupat de asociațiile libere, fantasmatice, provocate de lectură decît de « procesul constructiv al dialecticii subiectului, codurilor și textului ».

O oarecare întîmplare a favorizat ancheta condusă de cei doi: ei au reușit să găsească două texte literare extrem de convenabile — cel puțin după părerea lor — pentru a conduce o cercetare de sociologie comparată a lecturii. Acestea sînt romanele *Les Choses. Une histoire des années 60* de Georges Perec și *Cimitirul de rugină* de Endre Fejes.

Cele două romane sînt aproape contemporane ca dată a apariției (acela al lui Fejes apare în ediția originală în 1962, iar cel al lui Perec în 1965). Avantajul de a alege două cărți contemporane, fiecare tradusă și în cealaltă limbă, spun autorii, este acela de a nu opera cu opere clasice, cu « monumente literare », în cazul cărora respectul față de valorile larg admise ar fi limitat valoarea sociologică a răspunsurilor.

Mai mult, cele două romane au o anume valoare paradigmatică și ele reprezintă, fiecare în parte, cîte un « caz ».

Romanul lui Perec, pe care cititorul român îl cunoaște deja din traducerea care a apărut în 1971 la Editura Univers, este, cum sugerează subtitlul său, o istorie aparent foarte banală. Pe scurt, la începutul anilor '60, deci în plin avînt a ceea ce se va numi mai tîrziu « societate de consum », doi tineri — Jérôme și Sylvie — cu o

aproximativă formație intelectuală (amîndoi sînt psihosociologi, deci aparțin unei *basse intelligentsia* care se găsește în pragul răzvrătirii sub steagul contestației unor Marcuse și Guy Debord din mai 1968) experimentează o mică evadare orientală (în Tunisia), înainte de a se « integra » într-o societate pe care o simt mai degrabă odioasă în opulența de coșmar cu care își etalează tentațiile derizorii. « Tot ce se poate mînca sau bea li se oferea pe tavă. Lăzi, coșuri, saci, panere din care se revărsau mere imense galbene sau roșii, pere oblonge, struguri vineții (. . .) Mezelăriile, temple cu mii de coloane, erau încărcate pînă în plafon cu șunci și cîrnați, în pivnițele întunecoase se îngrămădeau munți de jumări, bojoci înfășurați ca frînghiile, butoaie cu varză acră, măsline violacee, scrumbii sărate, castraveciori dulci ». Cam acestea sînt fantasmele care îi bîntuie pe cei doi, un Adam și o Evă care încearcă să evadeze, fără a reuși, din acest ironic paradis al consumului.

Pe linia unei ironii flaubertiene, romanul lui Perec este însă prolix cu privire la lucruri și discret cu privire la reacțiile umane. Critica franceză a văzut aici, aproape în unanimitate, un denunț viguros al « constantei dictaturi » a lucrurilor (*Le Canard Enchaîné*). O unanimitate incitantă pentru sociolog. « Faptul că unii dintre barzii cei mai elocvenți ai valorilor occidentale, ca și apărătorii internaționalismului proletar, că aceia care mai trag cu coada ochiului, nostalgic, spre regalitate, ca și cei care își țin cu fermitate privirea îndreptată spre viitorul clasei muncitoare (. . .), toți aceștia se înțeleg spre a recomanda lectura romanului lui Perec, iată ceva ce ne poate trezi bănuieli », observă Leenhardt și Józsa.

Într-adevăr, succesul lui Perec (care va primi premiul Renaudot în 1965) este explicabil nu numai prin valoarea literară; Romanul *Lucrurile* este ambiguitatea însăși, sub o aparență partizană, permițînd o lectură în toate sensurile, un alibi fie pentru utopie, fie pentru livresc, fie pentru o poziție intermediară între acestea, am putea spune o lectură *totală* (dacă termenul n-ar suna prea grav). Comparația cu mitul Genezei, citit însă în răspăr, explică, probabil, acest paradox al recuperării fantasmei unei inocențe pierdute prin supralicitarea ideologicului, a unei lecturi ideologice a realului, oarecum deasupra stratificărilor sociale. Iată de ce analiza sociologică va fi tentată să demonteze această unanimitate a lecturii care ascunde o mare diversitate de sensuri.

Cartea lui Fejes este și ea un « caz », însă în sens invers. *Cimitirul de rugină*, roman sec, obiectiv, este cronica unui alt derizoriu uman — față de *Lucrurile* — acela ilustrat prin cronica familiei Hábetler. Hábetlerii, familie cu patru copii, traversează întreaga istorie contemporană a Ungariei din 1918 încoace la nivelul cel mai de jos al consumului. Ei se mută dintr-o baracă într-o cameră, unde se înghesuie cu toții, se hrănesc un timp cu resturi de la Academia militară, unde Hábetler-tatăl este paznic. Fetele Hábetler eșuează pe rînd în căsătorie, iar Janos (fiul) își pierde logodnica (de la care are un copil) în timpul războiului.

Romanul lui Fejes debutează cu o crimă și anchetează cu o oarecare minuțiozitate cauzele acesteia. Janos Hábetler îl ucide, într-un moment de exasperare, pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fostul său cumnat, Zentay, un « duşman de clasă » (întîmplarea are loc spre sfîrşitul anilor '50) şi romanul mizează pe o ambiguitate fundamentală a limbajului, pe faptul că sistemul conceptelor ideologiei oficiale nu permite o decupare a psihologiilor care se întîlnesc în această « istorie a anilor 50 ».

Tonul neutru al lui Fejes va irita, de altfel, o parte a criticii maghiare (în cartea lui Leenhardt şi Józsa sînt reproduse ample citate), deoarece nu permite o lectură univocă, acea lectură « realistă » pe care o preţuia epoca. Altă parte a criticii subliniază, dimpotrivă, distincţia pe care o propune (după unii comentatori) Fejes între proletarul autentic şi « hábetlerism ». Leenhardt şi Józsa sistematizează astfel diversele poziţii ale criticii:

— Romanul *pare* să vorbească despre clasa muncitoare şi, în acest caz, este o reprezentare falsă.

— Romanul vorbeşte de o pătură aparte, de lumpen-proletari, moştenire nefericită a fostului regim şi cărora nu li s-a acordat înainte destulă atenţie: iată, deci, un merit al cărţii.

— Romanul arată o primejdie generală care ameninţă întreaga societate actuală: pierderea sistemului de valori într-un consum orb, indiferenţa faţă de viaţa socială etc. (deoarece, după război, Hábetlerii trec de la mizerie la o oarecare bunăstare).

Această polisemie a lecturii nu e mai puţin problematică decît pseudo-unanimitatea cu care a fost, în Franţa, citit Perec, deoarece şi în acest caz (sugerează Leenhardt şi Jozsa) lectura pare a nu viza atît cartea, cît — prin carte — o anumită situaţie umană.

Analiza sociologică a celor două lecturi paralele va presupune, în ancheta condusă de cei doi, definirea unor concepte: mod de lectură şi sistem de lectură, tip de acomodare etc.

Tipologia modurilor de lectură (lectură fenomenală, identifico-emoţională şi analitico-sintetică) urmăreşte, în concepţia lui Leenhardt şi Józsa, să demonteze un anume mecanism factual al lecturii, care poate urmări doar naraţiunea ca atare, poate aduce identificarea cititorului cu un anumit caracter sau poate deveni o lectură explicativă şi interpretativă a situaţiilor româneşti (fiecare dintre acestea se poate focaliza — după tipul de acomodare — fie pe individualitatea personajelor sau pe « constelaţiile sociale »). În definirea *tipului de acomodare* este invocat Lukács cu a sa *Teorie a romanului*).

De fapt conceptul *modului de lectură* este o definiţie sintetică a unui raport istoric cu lumea. Romanul, arăta încă Hegel, este un mod de a lua în serios cavalerismul, dar numai pînă la un punct, numai ca perioadă de iniţiere în aspectul fantastic al lumii, înainte ca eroul (şi, desigur, cititorul) să recadă în platitudinea existenţe burgheze.[1] Romanul este o vîrstă mentală şi cel care citeşte toată viaţa romane se reîntoarce, cum ar fi spus Blaga, la o *vîrstă adoptivă*.

În acest înţeles, lectura romanescă este încă negativă, refuz al istoriei, dar al unei istorii care are pretenţia de a modela individualul după schemele sale generale.

Deci, lectura romanescă este implicit opţiune pentru un liberalism clasic burghez, aşa cum va sublinia şi Goldmann.

Romanul istoric corespunde unei alte scheme integrative. El îşi alege — cum a arătat şi Lukács — drept subiect nu individualul ca atare, ci mai degrabă istoria deghizată în cîteva conflicte între tipuri umane. În *Muntele vrăjit*, Naphta şi Settembrini ilustrează înfruntarea, încă surdă, a două forţe transindividuale care vor exploda în istorie abia după primul război mondial. Cu romanul istoric, lectura este, oarecum implicit, conştiinţă a istoriei.

Noul roman, teoretizat de Robbe-Grillet, este şi el hieroglifa literară a unei situaţii istorice, aceea care pretinde renunţarea la umanismul liberal. El este, cu accentul pe care îl pune pe descripţia lucrurilor, cu obstinaţia de a urmări suprafaţa fenomenală a lumii, expresia a ceea ce Althusser numea antiumanism teoretic. Lectura gen *nouveau roman* este o privire teoretică asupra lumii şi un decupaj structuralist al istoriei, un refuz al « istoriei cursive ».

Preferinţa pentru un tip de roman sau altul ascunde, aşadar, o anume angajare nu numai a unei conştiinţe estetice, dar şi a unei conştiinţe istorice, în raport cu care fenomenul uman al lecturii îşi dovedeşte forţa structurantă. O posibilă hartă a lecturii de un tip sau altul, suprapusă unor situaţii ale istoriei europene, ar confirma la un nivel mai profund intuiţia lui Douglas Waples că lectura este un răspuns uman la o situaţie de criză şi, probabil, ar putea fi o contribuţie la o tipologie a crizei umanului în genere.

Sisteme de lectură — sisteme de valori

Demersul sociologic promovat de Leenhardt şi Józsa se recuză, însă, în faţa unei asemenea abordări. Interesul autorilor este îndreptat mai degrabă spre mecanismele care dezvăluie, ca fundal al unor coerenţe estetice, « coerenţele ideologice şi structurile sociale » puse în joc (p. 28). Eşantionul sociologic cu care lucrează cei doi autori este contextul în care se leagă şi se dezleagă anumite coaliţii ideologice între diverse categorii sociale şi profesionale, atît în Franţa, cît şi în Ungaria anilor '70, în raport cu care anumite teme şi situaţii din cele două romane sînt indicatorii chimici, am spune, hîrtia de turnesol înroşită de luciditatea sau lipsa de luciditate a conştiinţei sociale.

Fără a trece în revistă aspectele tehnice ale cercetării (componenţa eşantionului, chestionarele, prelucrarea datelor etc.), vom sublinia cîteva rezultate mai elocvente.

În Franţa, romanul *Lucrurile* a fost interpretat ca o radiografie a alienării. Fiecare pas al celor două personaje este urmărit din această perspectivă. La întrebarea 18. « Ce semnificaţie are, pentru Jérôme şi Sylvie, angajamentul lor împotriva războiului din Algeria? », răspunsurile sînt, în genere; « În fond, puţin le pasă. Dar, pentru că sînt alienaţi de sistem — fiindcă sînt slabi — şi îşi dau seama de alienarea lor, ei se motivează în raport cu un ideal care nu-i priveşte ». La întrebarea 22. « Ce sînt *lucrurile*? », grupul de ingineri francezi anchetaţi răspunde, în medie, că

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

în lucruri se poate vedea un dublu simbol, acela al reușitei sociale și al alienării. Reprezentanții anchetați ai inteligheției *(les para-intelectuels)* răspund în termeni marcusieni: lucrurile sînt « societatea franceză a secolului XX, cu tipurile de producție și de consum cărora ființele umane li se pot, într-o măsură mai mare sau mai mică, anexa ». O dialectică a dorinței de a poseda și a dorinței de a fi definește, după aceștia, problematica umană din romanul lui Perec. Muncitorii francezi sînt de părere că personajele Jérôme și Sylvie suferă de o lipsă de integrare explicabilă prin absența unei munci serioase și a unor valori ale colectivității. Ei se pierd în anonimat, deoarece refuză să se integreze în « lumea muncii », refuză o integrare-solidaritate. În ce privește dorințele lor, ele sînt declarate « nerealiste » și expresia unui individualism condamnabil. Micii comercianți francezi accentuează o anume interpretare moralizatoare a istoriei celor doi tineri, văzînd în Jérôme și Sylvie expresia căutării unei libertăți de opțiune.

Spicuirile de mai sus, cu titlu de exemple, demonstrează suficient faptul că în lectură indivizii aduc cu sine un întreg sistem de valori, nu numai estetice, dar și etice și sociale. De aceea, Leenhardt și Józsa își propun să facă un pas mai departe, încercînd să răspundă la o altă întrebare de sociologie comparată a lecturii: care este aspectul care predomină în Franța și, respectiv, în Ungaria, sistemul valorilor grupului social sau sistemul valorilor naționale? Întrebarea este dintre cele mai serioase, deoarece răspunsul ar putea explica o întreagă situație istorică și culturală a celor două societăți. În Franța, cum am văzut, valorile de grup par a fi dominante. În Ungaria, lucrurile sînt mai nuanțate. Pe de o parte, unele întrebări s-au dovedit, pur și simplu, inutilizabile, incomprehensibile pentru cei anchetați (de pildă, întrebarea nr. 13. « Jérôme și Sylvie ar fi putut avea alte dorințe? », la care răspunsurile au fost imposibil de clasat tipologic și de prelucrat). Cei mai mulți dintre subiecții anchetați în Ungaria n-au înțeles prea bine de ce trebuie să fugă cele două personaje ale lui Perec din fața unui sistem al supraconsumului, cerînd în schimb o mai mare conștiință de sine a lor în raport cu propriile dorințe. « Da (spun mulți subiecți din Ungaria), în Tunisia ei ar fi putut să înțeleagă că există și un alt mod de a trăi. Nu-i o scuză că au fost alterați de societatea de consum. Ar fi putut înțelege că există pe lume și munca, și copiii și creația ». La întrebarea 35. « Există în roman un moment în care Jérôme și Sylvie sînt fericiți? », cei mai mulți subiecți maghiari răspund că acest moment este acela al unei maxime depărtări de realitatea socială. La întrebarea privind perspectivele de viitor ale cuplului, în schimb, cei mai mulți se declară pesimiști.

S-ar putea crede că, în schimb, percepția romanului lui Fejes în Franța și respectiv în Ungaria va contrabalansa situația. Dar aceasta se întîmplă numai parțial. Pe de o parte, subiecții francezi accentuează mai ales problematica socială a *Cimitirului de rugină*, în vreme ce subiecții maghiari sînt atenți și la planul etic. De pildă, ei condamnă drept comportare lipsită de demnitate faptul că Hábetler-tatăl își hrănește familia cu resturi din cantina Academiei militare, în vreme ce mulți francezi sînt

de părere că acesta este un aspect al « sistemului D » (D, de la « se débrouiller », a se descurca cu o anume ingeniozitate).

Semnificativă este și definiția omorului accidental pe care îl comite Janos Hábetler. Cei mai mulți cititori sînt de acord că este vorba de un accident, dar sensul acestui termen diferă destul de mult. Cititorii maghiari încearcă să absolve, în acest fel, pe Janos de condamnarea morală care apasă asupra întregii familii. La urma urmelor, el este singurul care nu suportă modul de viață al Hábetlerilor, « hábetlerismul». Pentru cititorii francezi, însă, accident înseamnă hazard, ghinion, un act fără semnificație proprie.

În fine, pentru Leenhardt și Józsa lectura comparată a rezultatelor anchetei evidențiază faptul că cititorul pune în joc un sistem de valori și de atitudini extrem de complex. Pe de o parte, un roman autohton și unul străin se citesc în termeni oarecum diferiți; primul provoacă mai multe întrebări, presupune o lectură mai adînc individualizată, în vreme ce romanul « străin » este perceput într-un mod mai unitar.

În al doilea rînd, pare demonstrat că cititorul își elaborează, de-a lungul unei « experiențe livrești » *sisteme de lectură* (în terminologia autorilor) mai mult sau mai puțin rafinate și complexe. Acestea sînt, evident, explicabile și prin gradul de pregătire culturală, prin categoria socio-profesională a cititorului (cu unele rezerve, însă).

Pe de altă parte, societatea în ansamblul ei poate promova o mai mare sau mai mică integrare a sistemelor de lectură, o coerență relativă a acestora. Acestea se organizează pe o singură axă interpretativă sau în relație cu un sistem mai complex de coordonate. Textul însuși, dar și structura socială, pot avea un rol în constituirea acestor sisteme de coordonate la care se raportează lectura pe ansamblul unei societăți. *Lucrurile*, spun Leenhardt și Józsa, a fost perceput de cititorii unguri ca o *fabulă pedagogică*, în vreme ce *Cimitirul de rugină* le apare acelorași drept un document sociologic.

Istoria însăși poate explica această diversitate a percepției. În Ungaria, arată autorii, literatura a avut mereu o funcție accentuat politică: conștiința politică s-a constituit printr-o expresie preponderent literară și, pe de altă parte, ea s-a socializat prin lectură (în cultura română situația nu e foarte diferită). De aceea, sugerează autorii, citind *Cimitirul de rugină* lectorul maghiar nu se poate ridica, de obicei, pînă la o înțelegere a sensului general-uman al operei.

Observînd că lectura în Ungaria a romanului lui Perec presupune descifrarea în special a substratului moral, și nu a celui sociologic, Leenhardt și Józsa introduc acești doi termeni complementari: *analiză* și *moraliză;* avem aici două categorii ale lecturii văzută ca dialectică a identificării și distanțării în raport cu un anume subiect estetic. Aceasta este în relație și cu spiritul național: francezii, « cartezieni », sînt preponderent *analiști*, în vreme ce maghiarii, cu un temperament mai acut,

© Asociația Editorilor Independenți din România

sînt *moraliști*, înclinați a se identifica cu un personaj sau, dimpotrivă, a refuza cu o anume violență această identificare.

Evident, orice încercare de a generaliza aceste constatări s-ar putea izbi de o serie de contraexemple. De aceea, atît clasificările spiritului național, cît și o anume « predestinare » în ordine axiologică a sistemelor de lectură aparținînd uneia sau alteia dintre clasele sociale (spre care par a înclina Leenhardt și Józsa) trebuie privite cu o anume rezervă, cel puțin pînă cînd se vor găsi și alte căi de confirmare. De altfel, analizele expuse cu multă acribie sociologică de Leenhardt și Jozsa (acesta din urmă, mort în 1979) sînt o importantă contribuție la definirea aspectelor multiple ale fenomenului lecturii în spațiul european. Interesul lor stă, înainte de toate, în aceea că ele construiesc un anume tip ideal al fenomenului european al lecturii, plecînd de la comparația între două zone culturale destul de clar delimitate (evident, am putea decupa în spațiul european și alte zone, îmbogățind materialul de comparație. O cercetare de sociologie a lecturii ar putea aplica, cel puțin, chestionarul despre romanul lui Perec și în România).

O definiție a lecturii

Lectura, în înțelesul pe care l-am adoptat în paginile de față, nu se poate reduce la un raport univoc cu textul, ci presupune o dedublare esențială, un dincolo și un dincoace de text.

Dincoace de text, așa cum sugerează și textologia contemporană, adică în acea varietate de raporturi intertextuale, dominate de legile unei topologii caleidoscopice, care îmbină aspectul riguros și imprevizibil, transparența și spectacularul. Manevrînd textualitatea cu o evidentă îndemînare tehnică, omul contemporan își definește, implicit, o lege internă, acea *politropie* de care vorbea Liiceanu și pe care, în fond, o teoretizează și structuralismul, postulînd un joc al opozițiilor care se implică și se exclud reciproc, statice dar multiplicate la infinit, trasînd chiar în lucruri o limită interioară, a cărei depășire nu înseamnă, însă, și nelimitare. Este legea unei scriituri pentru care utopia devine timp suspendat, *uchronie*.

Dincolo de text, însă, lectura rămîne un referențial pentru împlinirea a ceea ce cultura contemporană refuză tot mai mult omului, anume posibilitatea de a ieși dintr-un spațiu al obligației de a comunica (din ceea ce Jaspers numea *Daseinskommunikation*, acea comunicare « obiectivă » care se impune ca o condiție a orientării într-o lume a tehnicii în ofensivă) către o « comunicare existențială ». *Existențială* (dacă nu ne sperie cuvîntul), nu neapărat în sensul îngust al unui existențialism care evită recursul la instanțele « obiectivității », ci ca o recunoaștere a faptului că, cel puțin în înțelesul european, distanța între identificare și cultură va rămîne încă multă vreme un spațiu al manifestării omului ca ființă care se autodefinește.

O *lectură a lecturii* presupune, așadar, o recompunere a dimensiunii istorice a umanului, între definiția structuralistă a culturii ca joc al instanțelor obiective ale discursului, pe de o parte, și paradigma unei filosofii în care comunicarea interumană este doar spațiul virtual dintre două conștiințe, *eul* dorinței și *tu*-ul iluziei, care se oglindesc reciproc. Un filosof ar putea vedea în lectură, în această lectură care nu se lasă citită doar la un singur nivel al spiritului, garanția oricărei metafizici a culturii.

JEAN D'ORMESSON

GLORIA IMPERIULUI

roman

I Stîlpii Imperiului

Imperiul nu cunoscuse niciodată pacea. A trebuit să fie mai întîi întemeiat, apoi apărat. Din negura istoriei sale, răzbeau seara după bătălie loviturile securilor, șuieratul sulițelor și gemetele muribunzilor. Codrii de la miazănoapte și de la răsărit, crestele înalte de la miazăzi nu izbutiseră să-l ferească de atacuri și de năvăliri. În vastele cîmpii mănoase de la poalele vulcanilor, măcelurile se țineau lanț. La apus, marea nu-l scutea nici ea de primejdii, cu neașteptatele ambarcațiuni amenințătoare, cu pirații, cu atacurile în zori. La hotarele Imperiului, noaptea semănase necontenit spaimă și moarte. Chiar în inima țării, în sate și orașe, interesele și patimile înarmaseră cete rivale care-și disputaseră puterea prin violență și foc. De la Arsaf la Vasilis, timp de o sută cincizeci de ani și mai bine, abia dacă se scurseseră trei sau patru ani fără lupte, lupte fie cu puteri străine, fie între frați. Dar primejdiile nu veneau numai din partea oamenilor. O natură dezlănțuită cerea jertfe grele pentru mereu proaspăta-i vigoare, pentru forțele-i aproape intacte. Focul, haitele de lupi, erupția vulcanului Kora-Kora, ciclonurile de pe coastă, cutremurele de pămînt, revărsările fluviului Amfiz lăsaseră amintiri zguduitoare unui șir de generații. Se povestea că pe platourile înalte acoperite cu zăpadă, uriași vulturi de pradă atacau femei și răpeau copii, că în cîmpiile dogoritoare de la miazăzi, dincolo de munți, tigri iviți de cine știe unde îi sfîșiau pe luptători. Fantezia nu avea nevoie să brodeze pe seama grozăviilor lumii reale: violența oamenilor, a vremii, a pămîntului lua locul balaurilor

---

* Fragmente

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

și monștrilor născociți din năluciri, din spaimele nopții sau din poveștile bătrînilor în jurul focurilor de tabără. Cea de-a doua iarnă a domniei lui Vasilis fusese atît de aspră încît marea de la nord-vest înghețase în golfuri, sate întregi fuseseră îngropate sub zăpadă. Căldura, frigul, muștele, șerpii, scorpionii, ciuma, epidemiile provocau moartea celor mai slabi. Femeile cele mai robuste aduceau adesea pe lume cîte doisprezece-cincisprezece copii: rareori supraviețuiau însă mai mult de doi-trei într-o familie. Majoritatea bărbaților mureau în război, majoritatea femeilor mureau din facere, majoritatea copiilor nici n-aveau timp să crească. Simplul fapt de a trăi era un succes.

În toiul atîtor primejdii și sub această amenințare, popoarele Imperiului erau vesele. Erau însuflețite de o formidabilă poftă de viață. Păreau că jinduiesc după noi suferințe. Povestirile ambasadorilor vădesc, toate, veselia indigenilor, gustul lor pentru plăceri, înclinația lor spre rîs și desfătare. Uitau repede: iar aceasta îi susținea. Oricine își amintește, așa cum a învățat-o la școală, celebra descriere făcută de Justus Dion a morții lui Ingeburg, soția împăratului Vasilis. Împăratul și poporul deopotrivă o venerau pe împărăteasă. Funeraliile au fost sinistre și grandioase. Au fost uciși douăzeci și patru de cai, cele două slujitoare favorite ale suveranei s-au aruncat în rugul aprins, femeile își sfîșiau hainele și-și smulgeau părul. Împăratul părea îmbătrînit și abătut. Potrivit formulei ambasadorului din Pomposa, « cărunțețile și durerea îl făcuseră aproape să-și piardă mințile ». Vestirea marii victorii navale de la capul Pantama, chiar la sfîrșitul funeraliilor, prefăcu într-o clipă întristarea în bucurie. Împăratul întineri deodată, își îndreptă spinarea încovoiată și dansă cu slujitoarele în jurul corpului neînsuflețit al lui Ingeburg. Trei luni mai tîrziu, se căsătorea cu cea mai frumoasă dintre ele: Irina, împărăteasă pe atît de nesăbuită, pe cît de înțeleaptă fusese Ingeburg.

Dragostea de viață, veselia în ciuda năpastei, capacitatea de a găsi, pînă și în impas și durere, puterea de a merge mai departe marcau profund popoarele Imperiului. Sărbătoarea și jocul ocupau un loc important. Tot Imperiul dansa, tot Imperiul privea cursele de cai, luptele cu tauri. Fiecare dorea să se bucure în voie, după bunul plac, de viața atît de scurtă, înainte de a-i suna ceasul. Istoricii germani, mai cu seamă, au arătat foarte bine cum această poftă de joc și petrecere nu venea în contradicție cu pasiunea războiului, ci mai curînd se confunda cu ea. Războiul era o petrecere, iar jocul ucidea. Se cunosc mii de exemple de cruzime în jocurile publice cînd cavalerii mai puțin iuți, îmblînzitorii neîndemînatici, luptătorii învinși erau trimiși la moarte de mulțime. Cursele de cai, luptele cu taurii sau dintre animale, jocurile cu mingea făceau să apară vedete idolatrizate de public. Nu exista onoare mai primejdioasă nici glorie mai de temut: la cea mai mică slăbiciune, eroii jocurilor erau sacrificați la rîndul lor. Și cu cît popularitatea lor era mai mare, cu atît exigențele mulțimii erau mai nebunești și viața lor mai amenințată. În anumite epoci de exaltare, eșecul urma atît de repede apoteozei, încît pînă și cei mai ambițioși și cei mai inconștienți se arătau tulburați și uneori șovăiau. Dar popoarele

Imperiului erau atît de sensibile la glorie încît jocurile n-au dus niciodată lipsă de învingători și de idoli: erau executați uneori a doua zi după triumful lor efemer și mureau fericiți.

Și dimpotrivă, războiul era un măcel vesel, plin de culoare și mișcare. Era o cinste, o emulație, un joc. Se supunea unor reguli destul de stricte, de cele mai multe ori arbitrare și niciodată încălcate. Orice luptă înceta cînd era lună plină, cînd începea să ningă sau cînd se întîmpla ca o vulpe să se arate pe cîmpul de luptă. Vasilis era bănuit că duce cu sine vulpi închise în cuști în cursul expedițiilor împotriva popoarelor revoltate din Imperiu. Ba chiar era acuzat că dăduse drumul uneia pentru a pune capăt bătăliei îndoielnice de la Amfibol, unde se afla într-o poziție defavorabilă. Vulpea de la Amfibol a fost în tot cazul una din cauzele — cel puțin aparente și printre multe altele — a ostilității dintre împărați și preoți care mai tîrziu trebuia să aibă consecințe atît de grave. Pentru că preoții interveneau peste tot în viața Imperiului. Bătăliile erau jocuri: ca toate jocurile, aveau reguli și, la rîndul lor, aceste reguli erau foarte strîns legate de magie și de cele sfinte. Potrivit frumoasei formule a profesorului Björsenson, « Imperiul se bizuia pe trei stîlpi, avea trei griji și trei legi care se confundau de fapt: războiul, sărbătoarea și religia ».

Despre religia Imperiului nu știm mare lucru. Deslușim învelișul, dar sîmburele ne scapă. În texte și pe baso-reliefuri, preoții și credincioșii oficiază, se roagă, dansează, le cunoaștem cîntecele, ritualurile, canoanele, dar nu le înțelegem. Interpretările cele mai felurite se înfruntă, fără o posibilă conciliere, în legătură cu sentimentul religios și cu manifestările ritualului divin. Unii — sub influența lui Bayet, a lui Guignebert sau a gîndirii marxiste — înclină spre simpla exploatare a gustului pentru miraculos al ființelor rudimentare și aspre de către preoți impostori și avizi de bogății. Alții — mai ales ca urmare a romantismului german — ne prezintă profeți și magi deosebit de înaintați pe drumul inițierii și al revelației mistice. Între cele două categorii, discipolii lui Renan au văzut în casta preoților efortul cel mai desăvîrșit spre un misticism admirabil și în același timp foarte apropiat de isteria colectivă și de alienare. Nu vom încerca aici să elucidăm problema. Ne vom mulțumi să prezentăm cititorilor noștri ceea ce se desprinde din documente în legătură cu mari figuri de preoți ca Thaumas, Izidor sau Bruins. Sub strălucirea bogăției, sub ambiția puterii, ei oferă în orice caz imaginea unui efort susținut, perseverent, adesea răsplătit, în vederea unui vis de ordine și în același timp a unui fel de aspirație către tărîmul de dincolo de ordine și chiar de Imperiu. Ordinea și viața de dincolo: toată drama preoților și a magilor din Imperiu stă în această dublă aspirație care nu numai că îi alătura sau îi opunea împăratului, dar ajungea să se autodistrugă.

Războiul, sărbătoarea, religia. Multă vreme, istoria Imperiului s-a rezumat la anecdote, la genealogia prinților, la înșiruirea marilor preoți și a învingătorilor la jocuri, la lista bătăliilor și a tratatelor de pace. Bossuet crede că e mîna lui Dumnezeu Voltaire, lupta între nebunia oamenilor și lenta evoluție a rațiunii. Romantismul

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

caută, în dezlănțuirea de culori și de crime, terenul predilect pentru învierea trecutului. Pentru a înțelege, dincolo de fastul, de vărsările de sînge, de imnurile religioase, în același timp viața cotidiană a poporului și sistemul adesea complicat al riturilor și credințelor care o dominau, a trebuit să așteptăm școala modernă. Interesul pentru existența de fiecare zi, pentru preocupările oamenilor de rînd, atîta vreme ignorate, pentru comerț și artizanat, pentru tehnicile noi și pentru sensibilitatea colectivă, a fost dublat de o reînnoire a marilor viziuni teoretice, a sistemelor de explicare globală, a unei interpretări exhaustive. Marxismul, psihanaliza, structuralismul au inspirat rînd pe rînd considerabile lucrări de sociologie, de antropologie culturală, de istorie comparată a religiilor, de lingvistică sau de semiotică, în timp ce răbdători și neobosiți, cercetătorii porneau să caute, sub strălucirea vieții de campanie și de curte, omul cu grijile lui de fiecare zi. Astfel savanții coborau tot mai mult în adîncurile existenței concrete, ridicîndu-se în același timp spre înălțimile abstractizării. Un dublu demers de opoziție și totuși de corelație îi îndepărta și-i apropia de om. Nu avem pretenția să reexaminăm în detaliu admirabilele lucrări ale lui Bloch, Sommerfelt, Pierre Dupont, Weill-Pichon, Rostopkin. Dar esența rezultatelor la care au ajuns nu poate fi ignorată.

Popoarele Imperiului se socoteau autohtone: se născuseră într-o dimineață de primăvară, după cum spunea legenda, la hotarul dintre cîmpiile fierbinți și marile păduri de stejar, dintr-o rază de soare ce fecundase ghinda căzută din ghearele unui vultur în care se încarnase demiurgul. De unde triplul cult al soarelui, al vulturului și al stejarului în religia primitivă a Imperiului și mai ales pe înălțimile Acvileii unde se aflau preoții și sanctuarul și unde veneau de pretutindeni credincioșii, bolnavii și pelerinii. Știința modernă nu s-a mulțumit să pună la îndoială această concepție forestieră și heliocentrică a originii omenirii, ci a înlăturat cu desăvîrșire pretențiile naționale la o împămîntenire pe care mitul nu făcea decît s-o tălmăcească. Pare sigur astăzi că popoarele Imperiului au venit din Asia Centrală, într-o perioadă nu prea îndepărtată, au rătăcit o vreme pe platourile Pamirului și ale Altaiului și că prin migrațiuni lente au ajuns încetul cu încetul în așezările lor definitive. Două puncte rămîn însă obscure: pe de-o parte, legăturile cu oseții iar pe de alta, cu etruscii. Dar se poate înlătura ca fiind cu totul învechită ipoteza colportată cu prea mare ușurință a înrudirii cu bascii și cu japonezii.

Majoritatea limbilor din Imperiu aparțineau trunchiului indo-european, cu influențe semitice mai mult sau mai puțin puternice, în funcție de regiune. Lucrări recente au scos la iveală înrudiri tulburătoare cu limbile precolumbiene din Mexic sau din Peru, cu aymara sau cu quechua: această descoperire a relansat, cum era și firesc, speculațiile asupra Atlantidei, asupra derivei pămînturilor ieșite la suprafață și asupra continentului dispărut între Brazilia și Africa. Cercetările în curs ne vor dezvălui oare, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, și alte aspecte legate de originile Imperiului și de structura sa lingvistică? Să ne ferim pentru moment de orice ipoteză riscantă și să ne mulțumim cu certitudinile deja dobîndite

care ne vor da destul de lucru, fără să mai fie nevoie să facem apel la excesul de imaginație și la speculațiile visătorilor în căutare de senzațional.

În Imperiu conviețuiau o puzderie de națiuni. Vreo zece vorbeau limbi foarte distincte. Între aceste idiomuri de origine comună, dar uneori extrem de diferite, o limbă oficială servea de legătură: greaca. Greaca nu constituia doar limba curții, a juriștilor, a poeților și a comercianților, era bunul tuturor și instrumentul de schimb al unei mari părți din lumea cunoscută pe atunci. În cursul celebrei lor întîlniri din insula Cipru, împăratul Vasilis, hanul oigurilor și regele Siciliei au folosit toți trei o greacă mai mult sau mai puțin elevată. În schimb, în interiorul Imperiului, limba greacă nu era pe deplin suverană. Sub Vasilis și sub Alexis, era deajuns să străbați orașul ca să auzi mii de limbi diferite: oameni din Bretania, din Persia, din Kucian, din Egipt, din Siria, din Bactriana — și de mai departe încă — din Indii, China și Africa amestecau, într-un fel de sărbătoare sonoră și pestriță, modulațiile colorate ale Mediteranei cu vorbirea aspră și glasul răgușit din stepă și de la munte. În provincii înflorea o varietate de graiuri, de dialecte și de accente în care străinii și adesea chiar locuitorii Imperiului abia se descurcau. În regiunile cele mai îndepărtate, de la mongolă pînă la armeană, de la vechile limbi sacre, rezervate în cea mai mare parte preoților și cultului și în care lingviștii mai descoperă încă vechile rădăcini sanscrite, pînă la etruscă și feniciană — care continuă să reziste, împreună cu maya, tuturor tentativelor de descifrare a științei moderne, — Imperiul oferea un fel de marchetărie de limbaje dintre cele mai eteroclite. Unele se scriau de la stînga la dreapta, altele de la dreapta la stînga, unele de sus în jos, iar cîteva de jos în sus. Mai multe se slujeau încă de ideograme și de pictograme foarte rudimentare, sau nu se scriau deloc, sau se citeau alternativ de la stînga la dreapta apoi, în continuare, de la dreapta la stînga, potrivit sistemului bustrofedon de scriere primitivă greacă. La curte, în instituțiile de guvernămînt, în mediile care se pretindeau rafinate sau eficace, greaca își lua revanșa. Vasilis făcuse mult pentru a o impune ca limbă comună a Imperiului. Pentru a ocupa funcții importante la curte, pentru a comanda trupe, pentru a reprezenta împăratul în provincie sau în străinătate, pentru a te afirma în lumea elegantă și a celebrităților, cunoașterea limbii grecești devenise foarte repede indispensabilă. Măsurile în favoarea limbii grecești îmbogățiseră un mare număr de retori și grămătici pe care familiile de vază și ambițioșii îi ademeniseră cu bani grei. Gustul pentru cuvînt, pentru elocință, pentru poezie datează cam din vremea lui Vasilis. Înainte, cu excepția Orașului, limba și literele nu prea erau la mare preț: femeile sporovăiau și cîntau, bărbații beau și se băteau. Necesitățile administrației, transmiterea ordinelor, nevoia de arhive, moda crescîndă a barzilor și muzicanților care recitau seara, în ritm, pentru a-i distra pe soldați în tabere, aventurile minunate sau epice dăduseră cuvîntului, scris sau scandat, o demnitate nouă de care emulația nu era străină. Se va vedea mai departe rolul inestimabil jucat de un istoric ca Justus Dion, de un poet ca Valerius, de un grămătic ca Logofil. Cuvîntul, limbajul devin, în mai puțin de un secol, cu fel de nebunie în Imperiu.

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

Odinioară pînă şi a vorbi era privit cu dispreţ: acum toţi încep să scrie. Vasilis nu pregetă să cînte în faţa ambasadorilor străini, Alexis va întreţine tot atîţia poeţi şi istoriografi cît şi generali, iar ştiinţa limbajului apare în curînd la fel de demnă de admiraţie şi de studiu ca şi ştiinţa militară, medicina şi interpretarea sacră a minunilor şi semnelor.

Atitudinea magilor şi a preoţilor faţă de tot ceea ce a fost numit oarecum pe drept cuvînt — în ciuda unor origini atît de umile — « dezvoltarea luminilor » nu putea să fie decît ambiguă. Pe de-o parte, dezvoltarea luminilor era o dezvoltare a primejdiilor: ea periclita obiceiurile şi privilegiile care nu fuseseră stabilite şi păstrate decît prin taină, prin mister şi exclusivitate. Pe de altă parte, gustul mereu crescînd pentru cuvînt şi pentru scris conferea o forţă formidabilă cui ştia să le mînuiască. Preoţii şi-au dat repede şi bine seama că era vorba de o maşinărie de a-şi înzeci puterile. Trebuia s-o distrugă sau să şi-o însuşească. După ce-au încercat să lupte o vreme împotriva grămăticilor şi a istoriografilor, au hotărît nu numai să caute să se alieze împotriva adversarilor, ci să devină ei înşişi grămătici şi istoriografi — iar mai tîrziu, aşa cum vom vedea, şi matematicieni şi socotitori. Vor izbuti cu prisosinţă. De-a lungul întregii istorii a Imperiului, totuşi, regăsim, ca o traiectorie continuă, jocul raporturilor ambigui între preoţi şi savanţi, raporturi clădite pe alternanţa coaliţiilor care mergeau uneori pînă la identificarea şi ostilitatea mai mult sau mai puţin declarată: exemplul cel mai elocvent al acestei ambiguităţi va fi oferit de un filosof grec asimilat de Imperiu, pe care-l vom mai întîlni. O grupare destul de puternică de preoţi originari din Siria ajunge să vadă limbajul nu numai ca imaginea, ci ca esenţa însăşi a absolutului şi să contopească în unul şi acelaşi cult, vestitor al monoteismului, Logosul şi o ipostază privilegiată a divinităţii. În asprele regiuni din nord, în schimb, o schismă a bîntuit timp de treizeci de ani şi mai bine: erau arse scrierile şi erau arşi cei care ştiau să le citească, erau închişi poeţii şi cîntăreţii, erau distruse cu ciocanul şi securea tablourile, lemnul sculptat, statuile de piatră găsite vinovate de a transmite mesaje şi de a satisface gustul omului pentru simbol şi semne.

Între războaie şi sărbători, sub dominaţia preoţilor şi a comandanţilor de oşti, printre ruine şi dezastre, alături de poeţi şi grămătici, cele două-trei secole ce încadrează domniile lui Arsaf şi lui Vasilis văd astfel inflorind şi răspîndindu-se preamărirea spiritului şi a posibilităţilor sale — dar şi a contradicţiilor sale care fac să evolueze lucrurile. Printr-un fel de şansă care s-a mai întîlnit în istorie, totul pare să se îndrepte sigur spre un plus de cunoaştere, de bogăţie şi de mai multă frumuseţe. Violenţa şi nesiguranţa nu aduc prejudicii comerţului: dimpotrivă, îl dezvoltă — într-un sens îl constituie. Uneori, preoţii îi ard pe rug pe poeţi: dar se şi slujesc de ei, îi ridică în slăvi. Împăraţii şi magii nu se înţeleg întotdeauna: ştiu totuşi că au nevoie unii de alţii. Astfel se formează încet şi urcă spre cerul istoriei acest miracol atît de rar şi de preţios: o civilizaţie. Împăraţii văd în ea puterea, preoţii, o ordine a lucrurilor, savanţii, o cultură, comercianţii, prosperitatea. Toţi se bucură şi o înţelegere confuză îi face pe toţi să înainteze, pe căi diferite, spre un ţel unic şi comun. Luptele unora împotriva altora tind către un acord şi se rezolvă printr-o armonie. Corăbiile intră în porturi cu şafran şi piper, cu aur şi mătăsuri, cu chihlimbar şi lemn scump. Ies cu fildeş lucrat de meşteşugarii cartierelor mărginaşe ale Oraşului, cu vaze şi cupe, cu arme şi statui, cu stofe ţesute din fir de argint şi încrustate cu sidef şi pietre scumpe. Metale necunoscute, unelte mai ingenioase şi mai eficace pătrund pe încetul în sate şi în comerţ. De la fierar la marinar, de la ţăran şi de la tăietor de lemne la arhitect şi la muzician, de la secerător la ţesător, toţi sînt uimiţi, minunîndu-se în faţa unei lumi încă plină de taine şi miracole: le plac pînă şi amarul ei, pînă şi cele mai cumplite cruzimi. Pentru că a reuşi să supravieţuieşti înseamnă a alege suferinţa. În dughene, pe ogoare, în păduri, pe mare, ei lucrează. Aşteaptă. Nu domneşte pacea. Războaiele o ameninţă şi o întrerup. Dar adesea, ele duc la izbîndă şi mai ales nu lasă în urmă otrava spaimei sau a oboselii. Forţele poporului sînt încă destul de proaspete ca să nu dea înapoi în faţa durerii sau a morţii, ci să se bucure de ele ca de-o onoare. Viaţa în Imperiu era grea şi veselă. Mureau mulţi. Suferinţele şi nelegiuirile erau acceptate de toţi. Războiul era o sărbătoare. Distracţiile erau crude. Munca şi religia vedeau cum de aici se înălţa cultura cu un fel de veneraţie şi teamă, îmbinate cu nelinişte şi jubilare. Exista nu atît istorie cît făgăduinţe. Imperiul era tînăr şi, din adîncul ignoranţei şi al durerilor sale, visa nedesluşit milioanele de păsări de aur ale energiei sale viitoare.

II Vulturul şi Tigrul

Cam la trei sute cincizeci de mile miazănoapte de Oraş şi de gurile Amfizei, călătorul care navighează astăzi în largul ţărmurilor Imperiului de-odinioară vede apărînd deodată, printre falezele arse de soare, un promontoriu abrupt. Sub nori firavi dar îndărătnici, chiar în cele mai frumoase zile de vară, îngrămădiri de stînci, grohotiş, măguri povîrnite şi figuri stranii tăiate în piatră se agaţă de acest colţ de uscat înfipt în mare. Ciobanii din împrejurimi îţi arată bucuros Broasca ţestoasă, Tronul, Vulturul imperial, Femeia culcată care se desenează pe cer. Dar, prevenit de ghizii iubitori de pitoresc şi de cultură, turistul se apropie şi priveşte mai atent. Contrar acestor *paesine*, acestor pietre-peisaj în care fantezia naturii imită şi născoceşte porturi, case, flote în plină bătălie şi viziuni ca de Giotto, deodată străbate, sub dezordinea minerală, mîna şi efortul omului şi se iveşte încet intenţia: un rest de poartă, un arc, un turn prăbuşit, un meterez. Sînt ruinele Onessei. Ele vorbesc despre istoria luptei dintre seminţiile Porfir şi Venosta care, timp de patru secole şi mai bine, prin violenţă şi ura unora faţă de ceilalţi, aveau să scalde în sînge Imperiul înainte de a-l crea.

Evocate de Justus Dion sau cîntate de Valerius, originile Imperiului s-au confundat cu legenda şi aventurile minunate care au oferit literaturii şi artei teme inepuizabile. Povestea fraţilor vrăjmaşi, istorisirile cavalereşti şi epice ale faptelor lor de arme şi ale suferinţelor lor, cîntecele, interminabilele poeme, basmele, tragediile

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

care constituie în același timp sursa și ilustrarea lor, au aprins pînă în zilele noastre imaginațiile și inimile. La începutul veacului al XIX-lea, mai ales o dată cu frații Grimm, critica raționalistă sfîrșise prin a vedea în această rivalitate exemplară de paladini simetrici unul din elementele cele mai clasice ale legendelor populare. Nici nu trebuia mai mult pentru a pune la îndoială realitatea istorică. Se știe că după descoperirea ruinelor Onessei de către Hiram Bingham și de către fiul, îmbogățit în afaceri, al unui pastor din Mecklenburg, pe nume Schliemann, toate lucrările moderne au confirmat, dimpotrivă, aproape întocmai adevărul acestor legende. Ura, furia, trădarea, cruzimea, îndrăzneala, pasiunea, șiretenia n-au fost închipuite de poeți și de actorii tragici: ele erau înscrise în piatră și în timp, erau oamenii înșiși și povestea lor. Nașterea Imperiului n-a fost născocită de literatură și de artă. Crimele, vitejiile, nebuniile, legendele sale, toate au fost trăite înainte de a fi povestite[1].

E greu să ne închipuim ce era Imperiul înainte de Imperiu. Poeții — de la cei dintîi pînă la Valerius — vorbesc ca despre o perioadă minunată în care munca și războiul erau necunoscute și în care domnea fericirea. Primele mărturii istorice prezintă o imagine mai puțin luminoasă. Hoarde înarmate străbăteau țara, o pustiau de la o zi la alta, fără vreun plan anume. Nesiguranța domnea pretutindeni. Prietenul era la fel de temut ca și dușmanul. Grija cotidiană de a supraviețui excludea orice alt proiect și frîna acțiunile de perspectivă, schimburile între oameni, planurile de viitor. Nu ideea de fericire e nouă în lume: odinioară oamenii puteau fi fericiți în sărăcie și primejdie. Nouă este ideea de opțiune. Căci singura opțiune oferită atunci omului era să accepte moartea ori să continue să trăiască așa cum trăia. Și mai ales în acest sens nu era deloc liber. În vremurile îndepărtate, mai mult încă decît astăzi, totul depindea de hazard și de obîrșie, de conjunctură și de climă. Pădurile de la miazănoapte și răsărit erau de nepătruns, cîmpiile de la miazăzi, dogoritoare, lanțurile de munți ce se înălțau între ele, inaccesibile și înspăimîntătoare. Fiecare era legat de pămînt, de cer, amenințat de primejdiile dintotdeauna. În mod firesc, așadar, la apus, pe mare, industria lemnului și a bronzului, comerțul, arta aveau să se poată dezvolta. Și chiar și în aceste regiuni în mod vădit favorizate, trebuia ca apariția unei ordini și a unei siguranțe, relative de fapt, să îngăduie dezvoltarea meditației, a ambiției, a gustului pentru bogăție și frumos. Este o iluzie primejdioasă să-ți închipui că prosperitatea și cultura înfloresc altfel decît la adăpostul forței: șansă ori necesitate, puterea a intervenit la timp.

Ignorăm adevăratul nume al celui dintîi prinț al Onessei. Unii îi spun Kanabel, alții Protus, iar alții Tarkinos sau Hvotan[2]. În unele texte chiar, apare sub numele

[1] Asupra originilor Imperiului, cel mai bun studiu rămîne Edward Gibbon: *The Rise of the Empire*. După cum se va putea citi cu plăcere, mai ales în legătură cu expedițiile lui Hiram Bingham și Heinrich Schliemann amuzanta lucrare a lui C. W. Ceram: *Des dieux, des tombeaux, des savants*, Plon, 1952, care înfățișează o istorie a civilizațiilor dispărute, din perspectiva savanților care le-au descoperit.

[2] În această chestiune poate fi consultat excelentul articol de Max și Moritz Struwwelpeter din *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft und historische Forschung*, Berlin, t. XXII, p. 722–791.

de Kaisari, nume avînd o apariție tîrzie. Oricum pare sigur că aceste diferite denumiri se aplică și unele și celelalte unui comandant de oști care a regrupat sub autoritatea sa tot nord-vestul viitorului Imperiu. El și-a ales drept reședință promontoriul Onessei pe care l-a înconjurat cu fortificații puternice. Săpăturile arheologice desemnează astăzi vestigiile acestui oraș sub numele de Onessa III sau IV — căci două sau trei așezări primitive, despre care nu știm aproape nimic, s-au succedat pe același loc privilegiat. Tot ciclul inepuizabil al legendelor, abundent exploatate, în legătură cu Onessa își au originea în istoria războaielor, a splendorilor și grozăviilor din acele timpuri. *Onessiada* lui Valerius va constitui neîndoios monumentul cel mai desăvîrșit. Versiunile franceze datorate abatelui Delille, lui Burnouf, versiunea engleză a lui T. S. Eliot, versiunea rusă a lui Esenin și Maiakovski, versiunile germane, mai întîi a lui Heinrich von Kleist, apoi a lui Rainer Maria Rilke, transmit pînă astăzi o imagine a acestei vieți cotidiene în același timp pașnică, înflăcărată și crudă, transfigurată printr-o splendoare a imaginației și expresiei, pe care tălmăcirea mai reușește uneori s-o redea în chip fericit prin negura vremilor.

Tradiția iese din întuneric și intră în același timp într-o istorie încă mitică dar din ce în ce mai bine explorată și în tragedia unei familii cu cei doi fii ai prințului Onessei. Oricine cunoaște vestita legendă despre alegerea făcută de vultur și de tigru. Pe patul de moarte, prințul își lăsase tronul aceluia dintre fii care va semăna mai mult cu tigrul și cu vulturul și care va fi în stare să-i doboare. Tradiția vrea ca întîiul născut, blînd și visător, să fi fost primul poet al Imperiului. Mezinul nu se gîndea decît să lupte și să acapareze puterea. S-a defrișat o fîșie mare din pădurea de măslini, din care se mai văd cîteva urme la nord-est de Onessa. Neînarmați, cei doi prinți au apărut în același timp la un capăt și la altul al luminișului, iar preoții au dat drumul în inima acelui loc unui vultur adus din munți și unui tigru adus din cîmpiile de la sud. Vulturul s-a ridicat în înaltul cerului și, după ce a descris trei cercuri pe cer, a coborît, lăsîndu-se pe umerii mezinului. Tigrul, în schimb, după ce s-a întins nestingherit, s-a îndreptat agale spre fratele mai mare, care ținea în mînă sistrul sau țitera. Mezinul porni atunci și, cu mîinile goale, purtînd tot timpul vulturul pe umeri, sugrumă tigrul. De atunci o ură nepotolită se iscă între cei doi frați. Mezinul domnea la Onessa pe care pusese stăpînire sub semnul vulturului. Fratele mai mare, care luase ca emblemă tigrul, se exilă. Ani de zile, cu o mînă de credincioși, a stat departe de furia fratelui său. În retragerea lui spre miazăzi, după un șir de încăierări și bătălii, de trădări zădărnicite și de masacre de care scăpase doar în ultimul moment, ajunsese în fine la gurile unui mare fluviu unde se statornicise. Fluviul nu era altul decît Amfisa și astfel luase ființă Orașul.

Este îndoielnic faptul că semințiile Porfir și Venosta se trag din cei doi frați învrăjbiți. În schimb, și una și cealaltă s-au îndîrjit în a pretinde acest lucru, întreținînd cu fanatism, sub dubla invocare a Vulturului și a Tigrului, ura care le dezbina. Seminția Porfir domina Orașul, seminția Venosta pusese stăpînire pe Onessa și pe întreaga regiune. Cu anii, lupta fratricidă ia proporții. Fiecare dintre cele două familii care-și

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

dispută puterea are fiefurile, cetățile sale întărite, trupele, adepții săi și fiecare pare să nu urmărească decît nimicirea celeilalte. Capcane și otrăvuri, asasinate și represalii. În fiecare an, la Onessa, în ziua întîi a primăverii, un tigru și o sută patruzeci și patru de prizonieri sînt condamnați să moară în chinuri. Cei din neamul Porfir ucid mai puțin. În schimb, galerele Orașului sînt pline de vîslași din Onessa.

Motivele vrajbei din legendă și tradiție ajung să nu mai fie invocate decît cu titlu de justificare retorică. Împotriviri mai reale se vădesc și se impun. Prin clima, prin așezarea sa la gurile Amfisei și în apropierea drumurilor sării, mirodeniilor, mătăsii și chihlimbarului, drumuri care înconjurau pe la nord munții și podișurile înalte, Orașul, în mai puțin de două secole, se dezvoltă în mod uluitor, bucurîndu-se foarte curînd de o prosperitate fără seamăn. Onessa rămîne capitala războiului, centrul necontestat al puterii militare. Comerțul și industria, în schimb, răspîndeau pînă departe prestigiul Orașului. Încă o sută cincizeci sau două sute de ani și portul său avea să devină unul dintre cele dintîi apoi incontestabil primul în lumea cunoscută pe atunci: numai Pomposa mai putea să se măsoare cu el. Corăbiile cu pînze purtînd emblema unui Tigru brăzdează marea de la nord-vest, ajungînd pînă în Bretania, pînă în Indii. Se întorc încărcate cu maimuțe, papagali, struți, girafe, arborele pîinii, nuci de cocos, praf de aur, fildeș, fete roșcovane, sclavi negri și, desigur, cu povestiri minunate. Orașul se împînzește cu edificii unele mai mari și mai frumoase decît altele, temple, piețe acoperite, circuri și grădini suspendate. Filozofii și muzicienii îi urmează îndeaproape pe negustori. Arhimandrit descoperă, independent de arabi, primele elemente teoretice ale algebrei și creează bazele calculului probabilităților în ce privește pierderea corăbiilor comerciale ceea ce, multe veacuri mai tîrziu, avea să dea naștere, în Italia, Spania, îndepărtatele Țări-de-Jos, sistemului de asigurare. Hermenid și Paraclit lansează aproape concomitent două școli rivale, de fizică și de metafizică: una susține că universul e ușor ca aerul și ca focul, infinit și guvernat de legea continuității, că libertatea se propagă în univers și că nimic nu se repetă; cealaltă ne încredințează că lumea e asemenea pămîntului și apei, că e finită, că e compusă din atomi, că în lume domnește necesitatea și că istoria se repetă [1]. Schismele și ereziile scindează în curînd cele două școli care-și schimbă între ele renegații: se văd partizani ai atomului înclinînd spre libertate și partizani ai continuității ajungînd să creadă în necesitate [2]. Spectacolele de circ, care de-a lungul întregii istorii a Imperiului vor continua să atragă mulțimi uriașe, amatoare de culoare și de sînge, nu mai sînt pe placul unor rafinați. Se organizează jocuri la care iau parte neguțători bogați cu familiile lor, ca să mai uite capriciile mării și coloanele de cifre. Aceste spectacole cuprind mai întîi farse și pantomime ale jonglerilor, apoi satire și bufonerii. Destinate să stîrnească hazul, ele devin, pe nesimțite la fel de crude și amare ca și realitatea: spaima și lacrimile provoacă mai multă plăcere decît hohotele de rîs, iar aventurile celor doi fii ai prințului Onessei revin în cicluri interminabile, pătrunse și de fiorul religios, în care sîngele curge șiroaie și în care domnesc fatalitatea și răzbunarea zeilor [1]. Dar dincolo de violență și stîngăcie, se simte de pe acum suflul capodoperelor ce aveau să vină, gloria unui Menalc sau a unui Polifil. După autorii tragici, urmează cei comici: nimic mai complex ca zîmbetul. Publicul se amuză pe socoteala amanților înșelați și cotonogiți, a avarilor sau a fanfaronilor, se amuză mai cu seamă pe socoteala sa. Lucrurile încep să se complice. Paradoxul, contradicția, subtilitatea se insinuează pretutindeni. Moraliștii caută să explice evenimentele și sentimentele. Civilizația a luat naștere.

Sub pojghița unei prosperități și a unor aptitudini cărora li se dusese vestea, ura tenace a Onessei împotriva Orașului constituie o dublă amenințare: mai întîi, a Onessei însăși, apoi a celorlalte popoare, ale căror insolențe și hărțuieli sînt încurajate de dezbinarea dintre Vultur și Tigru. Fiecare caută să uite nestatornicia sorții — și drama Orașului e că fiecare izbutește. Dar primejdia e prezentă, discretă muzică de fond pe care toți, de comun acord, încearcă s-o înăbușe. Pomposa nu se lasă: Sicilia, insulele din marea de nord-vest, contoarele din Africa, drumurile maritime spre Siria sau Sciția fac obiectul unei concurențe adesea violente, chiar a unor bătălii. În largul insulelor Arginuse, la capul Maddalena, pînă aproape de portul Orașului, flotele Pomposei au biruit de trei ori. La răsărit, regiunea vulcanilor nu prezintă siguranță: drumul Acvileii e pîndit de Barbarii nomazi. La miazănoapte, presiunea Onessei nu slăbește nici o clipă. Prosperitatea și cultura au ajuns prea tîrziu în Oraș. După o intensă dar scurtă perioadă de înflorire, iată că se fac simțite ostilitatea oamenilor și a lucrurilor, vitregiile, încercările, primele înfrîngeri, nenorocirile.

Istoria Orașului și a Onessei își pierde simplitatea începuturilor pe care o va regăsi mai tîrziu, o dată cu redobîndirea măreției. Este epoca întunecată de tatonare a hazardului, de schimbări radicale și de confuzie. Orașul e prea slab pentru a birui Onessa. Onessa nu e destul de bogată pentru a domina Orașul. Virtutea domnește la Onessa; ea împarte tronul cu arbitrarul și cruzimea. În Oraș se etalează luxul și libertatea, pînă într-atît încît ajung să se confunde cu viciul și slăbiciunea. Prima vîrstă de aur a Orașului mai prezintă încă urmele legendare ale miturilor și originilor, dar în același timp începe să poarte stigmatele decadenței. Abia a luat ființă Orașul, abia a avut timp să strălucească în istoria puterilor maritime și a republicilor comerciale, că și apune. Istoricii îl vor compara mai tîrziu cu Tyrul, cu Fenicia, cu Veneția, cu Anglia triumfătoare. Dar el se stinge, dispare. În fața amenințării Barbarilor nomazi, care au cotropit Acvileea și coboară de-a lungul Amfisei către mare, alegerea se face numai între adversari: Onessa ori Pomposa. Dar alimentată de literatură, de artă, de ranchiuna bătrînilor, de ciocnirile zilnice, amintirea

[1] Cea mai bună introducere la primele tratate de filozofie ale Imperiului e lucrarea, cam demodată, clasică însă, a lui Bertrand Russel: *Hermenides and Paraclitus*, Oxford University Press, 1936.
[2] A se vedea *Histoire de la Philosophie*, col. Encyclopédie de la Pléiade, sub îngrijirea lui Raymond Queneau, vol. I, pp. 117–118 și 123–126.

[1] În colecția *Les Grandes Oeuvres de l'Histoire*, în care s-au publicat mai ales *L'Iliade et la Grèce*, *L'Inde du Mahabharata et du Ramayana*, *Les Slaves et le Dit de la campagne d'Igor*, *Sumer et Gilgamesh*, *La Perse et le Shâh-Nâmeh*, a apărut de curînd: *L'Empire de l'Aigle et du Tigre*.

fraților vrăjmași e încă vie: Onessa e în același timp prea aproape și prea detestată pentru rigoarea, pentru virtutea-i tenebroasă, pentru austeritatea ei. Atît de mare e ura față de cetatea Vulturului încît notabilitățile Orașului se aruncă în brațele negustorilor războinici ai Pomposei: măcar cu aceștia teatrul și filozofia, comerțul de stofe și viața ușoară își vor putea urma cursul. Capitulațiile sînt semnate. Corăbiile străine apar la gurile Amfisei. O garnizoană debarcă. Portul Orașului devine o anexă a Pomposei. Îndărătul unei îndestulări aparente care s-a păstrat, forțele comerțului și ale spiritului sînt golite de substanța lor. În fața severității și a orgoliului Onessei, Orașul își etalează fațada sclipitoare dar minată a unei splendori subjugate. Actul întîi s-a jucat. Cortina cade asupra Orașului care n-a știut să făurească Imperiul.

Cui i-ar păsa de acest foc de paie în noapte, de aceste bogății vremelnice, de acest întuneric ce se lasă peste un decor prea măreț și fragil, dacă viitorul Imperiului nu le-ar da un sens? Orice istorie își dobîndește semnificația și importanța doar în funcție de viitorul mereu deschis care-i va preciza locul, rolul, rangul. Nimic nu e încheiat într-un ev ce continuă să dăinuie. Dacă Imperiul nu s-ar fi făurit, dacă Arsaf și Vasilis, dacă Alexis n-ar fi apărut, Orașul ar fi lăsat în urma lui o dîră destul de slabă. Dar Imperiul s-a făurit și Alexis și-a făcut apariția. Iar prima vîrstă de aur a Orașului, în loc să rămînă, în mintea oamenilor, ca un impas și un eșec, se transformă în așteptare, în semn, în făgăduială.

Onessa ar fi putut, încă din acele zile sumbre, să fie instrumentul destinului. Luptei dintre Tigru și Vultur i se substituie ceva care ar putea să apară de pe acum drept germenele sentimentului național. Onessa, rămasă liberă împotriva Pomposei stăpîna Orașului, devine, în fața năvălitorului străin, Imperiul înainte de Imperiu. Dar Onessa nu are flotă, Pomposa își aliniază mercenarii veniți de pretudindeni, aurul negustorilor războinici polarizează forțele și interesele, și atîrnă greu în conștiința oamenilor. Asalturile din nord se continuă aproape fără răgaz, dar și fără rezultat. Paradoxul luptei e însăși situația Orașului și mai ales a Porfirilor. În fiecare an, în fiecare lună, pretențiile Pomposei devin mai presante, mai greu de suportat. Iar trupele Onessei ajung în mai multe rînduri pînă sub zidurile Orașului. Prins ca într-un clește între două primejdii, Tigrul nu se poate hotărî o dată să facă apel la Vultur. Trecutul apasă prea greu. Și chiar supunerea prezintă un oarecare farmec. În inima palatelor lor, Porfirii se complac în trîndăvie, într-un fel de orbire voită, oscilînd între primejdii. « Orașul, scrie Weill-Pichon, face, cu un amestec de reticență și de nepăsare, experiența aservirii și a colaborării. » Pomposa dă o desăvîrșită pildă de colonizare *avant la lettre*. Magazinele, antrepozitele, întreprinderile sale comerciale și financiare împînzesc țara cu oameni de acțiune. Bogățiile sînt exploatate cu știință. Pînă și talentele sînt speculate. Negustorii și Marele lor Sfat instaurează în Oraș o blîndă și aproape surîzătoare teroare. Oștile barbare în solda lor se fac garantele unei ordini pe care Porfirii n-o zdruncină pentru că nu pot, nici măcar n-o denunță, pentru că, într-un sens, profită de ea.

Totul e surpriză și paradox în această primă epocă de aur a Orașului: surpriză și că o epocă de aur s-a putut naște; surpriză de asemenea că a durat atît de puțin. Fericirea și nenorocirea ei sînt la fel de improbabile. Și tot improbabile căile istoriei — căile Domnului sau ale oamenilor. Orașul credea că a triumfat: dar nu, căzuse în sclavie din lipsă de curaj. Credea că totul e pierdut: dar nu, totul avea să fie salvat. Salvat? Da! Dar prin ce subterfugii, prin ce vicleșuguri ale istoriei! Era nevoie de alte drame, de alți actori. Din nou cortina se ridică, tăcerea se așterne, actorii își reiau locul. Urzeala intrigii se complică de fiecare dată cîte puțin. Căci e nevoie de lume, de multă lume pentru ca istoria să înainteze. Dar talentele, curajul, ambițiile nu lipsesc. Iată așadar Imperiul care se îndreaptă spre desăvîrșire. În acest furnicar de popoare, de pasiuni, de interese, de suferință și sînge, printre miile de marinari din port, printre miile de războinici la nord sub meterezele Onessei, la răsărit de-a lungul Amfisei, în luxul palatelor și mizeria sclavilor, în ură, avariție, cu obiceiuri venite de departe, cu o religie apăsătoare, cu făpturi ciudate, o! cît de simple sînt lucrurile și cît de clare intențiile istoriei, deja pregătită pentru cărți și pentru memoia oamenilor. Vulturul și Tigrul: frații vrăjmași. Onessa, Orașul, Pomposa — sau iarăși semințiile Venosta, Porfir, prinții-negutători: o triplă și ambiguă luptă. O a patra forță își face intrarea pe scena Imperiului: Barbarii.

III Mercenarii lui Arsaf

Nimic mai vesel și mai plin de însuflețire ca spectacolul pe care-l ofereau străzile Orașului chiar în vremea decadenței sale. Toate însemnările de călătorie ne surprind și ne uimesc[1]. Căci încă se mai făceau simțite în Oraș — încă sau deja — o prosperitate și o activitate fără egal. Potrivit celor mai modeste estimări, două sau trei sute de mii de oameni — autori serioși merg pînă la patru sute de mii — se dedicau comerțului, artelor, plăcerilor cu o patimă și o frenezie, fără să țină seama de faptul că erau aserviți. O dată cu răsăritul soarelui, portul începea să mișune de lume. Noaptea se lăsase de mult cînd din case, din palate, din teatre, răzbeau ecourile banchetelor sau ale spectacolelor care nu conteneau pînă-n zori. Străjile vedeau toată noaptea trecînd oameni beți, eleganți, rafinați, palavragii, întîrziați în drum spre casă, după o noapte de zaiafet. Negustorii din Pomposa s-au ferit să discrediteze această prosperitate și viață ușoară. Ei se mulțumeau să perceapă beneficii și taxe enorme și încurajau cum puteau desfătările și nepăsarea. În două sau trei rînduri, mai multe încercări de revoltă s-au produs în Oraș: ele au fost înăbușite și de-a lungul tuturor drumurilor ce duceau spre Oraș, mii de crucificați au servit drept pildă. Negustorii nu-și luau asupra lor aceste îndatoriri neplăcute, ci le încredințau mercenarilor barbari care ocupau și controlau țara

[1] Vezi marchizul de Custine: *Choix de lettres sur l'Empire* și René Grousset: *Les Voyageurs orientaux dans l'Empire avant Basile le Grand.*

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

în numele Marelui Sfat. Bărboşi, sălbatici, adesea beţi, mereu cruzi şi brutali, călare pe cai mărunţi, mercenarii barbari instauraseră teroarea. Toată arta Marelui Sfat consta în a se folosi de ei pentru a intimida şi în a-i îndepărta pentru a linişti poporul. Viaţa de fiecare zi, bunăstarea, însufleţirea portului, teatrele, presupuneau dispariţia mercenarilor. Veleităţile de independenţă ale poporului, tresăririle de ambiţie ale Porfirilor impuneau prezenţa lor şi ameninţarea cu toate violenţele de care erau capabili. O dată sau de două ori pe an, Oraşul era dat pe mîna lor. De cu ziuă, copitele cailor răsunau în cartierele mărginaşe. Portul, centrul Oraşului, cartierele înstărite erau cuprinse de panică. Străzile deveneau pustii. Toţi se închideau în casă şi, la adăpostul porţilor înalte, pîndeau cu spaimă trecerea în goană a pîlcurilor dezlănţuite.

Barbarii nu vorbeau greceşte. Veniţi din Mongolia, din Bactriana, din provinciile Persiei, din Libia, erau regrupaţi după limbă şi locul de baştină, iar neputinţa de a comunica între ei îi lăsa la bunul plac al unor şefi care ştiau mai multe limbi şi puteau coordona astfel mişcările mai importante de trupe. În fruntea lor, generalul primea ordinele de la Marele Sfat. Negustorii şi-au dat repede seama de forţa mercenarilor. Împuterniciţii pe lîngă armată făceau să domnească în rîndurile lor o disciplină severă. Mai mulţi generali au fost rechemaţi la Pomposa, judecaţi, încarceraţi. Unii au fost trimişi la moarte, alţii, loviţi de boli grele şi cam misterioase: se vorbea de otravă. Negustorii războinici vegheau în orice caz să li se limiteze puterea: trebuia răspîndită spaima în oraş, cei din seminţia Porfir trebuiau ţinuţi în frîu, fără a se pune vreodată în pericol dominaţia Pomposei. În acest joc al echilibrului, negustorii dovedeau o extremă subtilitate.

Trupele din Bactriana se aflau de cîţiva ani sub comanda unui tînăr căpitan cu mare trecere la femei. Prin curajul, inteligenţa, frumuseţea lui, ajunsese repede vestit nu numai printre mercenari, dar şi în Oraş unde comercianţi şi oameni de spirit începură să-l invite la banchete, la circ şi chiar la teatru. Căpitanul, pe nume Arsaf, vorbea la fel de bine persana, libiana, siriana, îndepărtatele dialecte din ţările Rinului, latina şi greaca. Se distinsese în mai multe rînduri în luptele împotriva Onessei, dansa cu graţie şi îmbina violenţa Barbarilor cu dezinvoltura, farmecul, bunele maniere ale Oraşului şi Pomposei. La întoarcerea dintr-o expediţie împotriva armatelor seminţiei Venosta, devenise ibovnicul uneia dintre doamnele de onoare de la curtea Porfirilor. Viaţa de garnizoană începu atunci să-şi desfăşoare toate deliciile, astfel încît tînărul căpitan ajunse s-o ducă numai într-o petrecere.

După inevitabilele violenţe ce marchează întotdeauna începuturile unei ocupaţii, mai mulţi ofiţeri barbari se lăsaseră atraşi de plăcerile Oraşului. Arsaf se deosebea de ei nu numai prin succesele, ci şi prin fidelitatea lui: devenise cel mai strălucit dintre barbarii adoptaţi de eleganţii Oraşului, rămînînd totuşi cel mai intransigent dintre mercenari. După ce dansa cu Aspasia în palatul Porfirilor, se întorcea în tabără, la porţile Oraşului şi se întindea pe un pat tare de lemn.

Pe atunci, prinţul care domnea — cel puţin cu numele — peste Oraş, era Nefaot. Îl remarcase pe Arsaf, cunoştea legătura lui cu o doamnă de onoare de la curte şi începu să spere într-o alianţă a Porfirilor cu mercenarii împotriva dominaţiei Pomposei şi a Marelui Sfat. Potrivit unui obicei împămîntenit, fiica lui Nefaot, prinţesa Eloisa, era crescută la Pomposa: în acelaşi timp ostatică, dar bucurîndu-se de toate onorurile. Urma să se întoarcă la tatăl ei pentru a sărbători împlinirea a optsprezece ani. Nefaot plănui să profite de serbările ce aveau să consemneze întoarcerea fetei pentru a căuta să pună din nou mîna pe putere cu ajutorul mercenarilor. De Aspasia, ibovnica lui Arsaf, depindea, printre altele, cheia succesului în această tentativă: după ce i se încredinţă taina conspiraţiei, ea căută pe ocolite să-şi atragă iubitul. Arsaf nu se pronunţă. Aştepta.

Sosirea în portul Oraşului a corăbiei care-o aducea pe prinţesa Eloisa a prilejuit una din acele ceremonii care au înflăcărat mulţimile înainte de a inspira, unele după altele, melodramele istorice ale lui Alexandre Dumas sau Victorien Sardou, tablourile, celebre cîteva, ale unora ca Paul Delaroche, Alphonse de Neuville şi Jean-Paul Laurens, precum şi cinematografia italiană dintre cele două războaie. De dimineaţă, portul se însufleţise. Era primăvară şi, după asprimea iernii, era cald şi frumos. De cîteva zile, cerul se limpezise şi un vînt prielnic desfăcuse florile şi mugurii copacilor. Mulţimea se îngrămădise pe chei, copiii se cocoţaseră pe acoperişurile caselor şi pe catargele corăbiilor, iar bărcile, pline pînă la refuz, ieşiseră în larg. Falezele de un brun roşcat din partea de sud a portului, oraşul alb pe colină, înaltele clădiri ale portului, mulţimea în veşminte viu colorate confereau scenei veselia şi mişcarea atît de caracteristice Oraşului. Femeile ronţăiau măsline şi stafide, bărbaţi beau rachiu de secară, curat şi limpede ca apa. Pe chei, după cum era obiceiul, s-a ridicat un cort şi un baldachin unde s-au aşezat prinţul şi membrii Marelui Sfat. Şi ca şi cum realitatea puterii ar fi fost invers proporţională cu strălucirea ţinutei prinţul purta veşminte roşii, cizme înalte, cingătoare de aur. Negustorii războinici au apărut, ca întotdeauna, în negru, cu gulere albe şi ciudate tichii rotunde, a căror simplitate făcea ca din rîndurile locuitorilor Oraşului să se ridice murmure de teamă şi supunere ostilă.

Cînd corabia prinţesei apăru la intrarea în port, o puternic aclamaţie izbucni din bărci, de pe cheiuri, din case, de pe colină şi din copacii în care se căţăraseră copiii. Manevra de acostare dură destul de mult. Demnitarii s-au străduit să umple de bine-de rău acele clipe de aşteptare dăunătoare fastului. În fine, o lungă pasarelă fu aruncată între vas şi chei şi, precedată de un paj negru, de doică şi de astrolog, prinţesa Eloisa debarcă în port. Fără să-şi arunce privirea spre negustorii războinici, veni să se prosterne în faţa prinţului într-o plecăciune plină de graţie care stîrni entuziasmul. Prinţul o ridică şi o strînse în braţe.

Mercenarii, ca întotdeauna, fuseseră lăsaţi mai la o parte. Numai şefii îi însoţeau pe negustori. « De cum o zări Arsaf pe prinţesă, scrie Justus Dion cu naivitatea-i obişnuită, inima îi fu cuprinsă de iubire pentru ea. Nu era numai dorinţa bru-

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

tală de a o îmbrățișa și a o poseda, ci simțea în același timp văpăile durerii și ale fericirii, precum și o patimă pentru tot restul vieții[1]. » Potrivit monezilor și miniaturilor care o reprezintă, prințesa Eloisa era într-adevăr o tînără foarte frumoasă. Înaltă, foarte brună, cu părul lăsat pe umeri, ea impunea prin statură, prin înfățișare, prin mersul nobil și aproape semeț, prin linia capului, linie pusă în evidență de gîtul ei lung. Gîtul lung al fetei îl înflăcără pe căpitanul Arsaf, comandantul detașamentului trupelor de mercenari din Bactriana, subordonat Marelui Sfat al negustorilor din Pomposa. De aceasta avea să depindă destinul Orașului și al Imperiului.

Seara, la palatul Porfirilor, Arsaf nu avea ochi decît pentru prințesă. Aspasia, între două dansuri, îi făcea elogiul și căuta să aducă vorba, prin fraze scurte și stăruitoare, despre conspirație: Arsaf îi răspunse tăios că hotărîrea lui era luată și că era gata să-i slujească pe Porfiri. Aspasia nu pierdu nici o clipă și se duse să-i înștiințeze pe Nefaot și pe Eloisa de reușita misiunii ei. O întîlnire fu organizată chiar pentru a doua zi, la căderea nopții, întîlnire la care participau prințul și fiica lui, doamna de onoare, Arsaf, trei-patru seniori ai Orașului și doi-trei ofițeri de legătură, dependenți de Marele Sfat și care, în chestiuni de mai mică importanță, mediau între mercenari și palat. Arsaf se exprima cu sînge rece și cu claritate. Făcu impresie asupra prințului. Dar pe el nu-l interesa decît prințesa. Prințesa era și ea pradă unei pasiuni: ura Pomposa și pe prinții-negustori. Ea se adresa cu ardoare soldatului, dar părea să ignore omul. Pregătirile continuară astfel timp de cîteva zile. Arsaf merse pînă acolo încît ridică în fine ochii asupra Eloisei, încredințînd-o cu prea multă căldură de un devotament fără margini față de persoana ei. Ea îi răspunse cu trufie că devotamentul față de cauza Orașului și a Porfirilor i se părea prea îndeajuns.

Lui Arsaf nu-i trebui mult ca să înțeleagă: era destinat să rămînă instrumentul obscur al unei acțiuni politice și militare a cărei cheie n-o deținea decît ei. Dar era prea tîrziu ca să mai dea înapoi: cu moartea în suflet, porni atacul, așa cum se știe. Chiar înainte de lovitura decisivă, incapabil să mai păstreze tăcerea, de teamă poate să nu moară cu taina lui, socotind fără îndoială că ceea ce căpătase deodată importanță putea fi pierdut, îi destăinui Aspasiei dragostea lui pentru prințesă. Această mărturisire era gata să compromită întreaga acțiune și în orice caz a costat viața prințului Nefaot. Aspasia își închipuia totuși că Arsaf nu acționează decît de dragul ei. Descoperirea adevărului o făcu să treacă brusc în tabăra adversă. Mistuită de chinurile geloziei, doamna de onoare nu mai avu decît un gînd: să-l nimicească pe căpitan și pasiunea lui vinovată, să împiedice răzmerița la care nădăjduise și la care fusese părtașă. Informat în taină de Aspasia că se uneltește ceva, Marele Sfat arestă și condamnă la moarte pe șeful seminției Porfir, acuzat de trădare. Prințesa Eloisa scăpă ca prin minune, iar doamna de onoare fu străpunsă cu pumnalul de Arsaf.

[1] Justus Dion: *Historiae*, I, 176.

În acest șir de lovituri de teatru, s-a recunoscut desigur acțiunea tragediei *Arsaf și Eloisa* care avea să inspire, sub acest titlu, rînd pe rînd pe Polifil, pe Garnier, pe bătrînul Corneille, iar în zilele noastre, pe Jean Anouilh. În toiul luptei, pe cînd Nefaot fusese masacrat de mercenarii credincioși Marelui Sfat, Arsaf, neștiind ce sorți de izbîndă va avea bătălia, trimise un sol la prințesa Eloisa ca să-i mărturisească iubirea lui. Cîte paralele și explicații de text n-a prilejuit monologul mesagerului din Garnier, din Corneille și din Anouilh ! Ceea ce se știe poate mai puțin, fapt relatat și de Justus Dion, este că după refuzul și indignarea prințesei, pe cînd antrepozitele ardeau, pe cînd palatul era ocupat de trupele răzvrătite, iar reprezentanții Marelui Sfat deliberau la nesfîrșit în tabăra mercenarilor sirieni unde se refugiaseră, Arsaf, abătut și descurajat, își trimise pentru a doua oară aghiotantul la prințesa Eloisa; acesta îi ducea, potrivit unui vechi obicei din Bactriana, pe care-l mai semnalează în veacul al XVII-lea însemnările de călătorie ale lui Tavernier și ale lui Chardin, puțin pămînt și puțină sare pentru a-i declara dragostea lui[1]. Dar, exasperat de neînduplecarea prințesei și simțind victoria aproape, Arsaf adăugase două ouă de potîrniche: unul vopsit în albastru și celălalt în roșu. Prințesa înțelese repede sensul unei alegorii care ni se mai păstrează încă, învăluită într-un oarecare mister: oul albastru și oul roșu înseamnă că femeile poate nu se aseamănă între ele, dar au în fond aceeași savoare și același farmec.

Prințesa era demnă de admirația căpitanului de mercenari. Știu să răspundă insolenței. Îl trimise înapoi pe sol cu două șipuri care păreau să conțină apă. Arsaf își înmuie buzele: într-adevăr în primul șip era apă, dar al doilea era plin cu cel mai tare și mai îmbătător rachiu de secară pe care-l gustase vreodată: și înțelese că ființele or fi ele asemănătoare în aparență, dar unele sînt șterse și insipide în vreme ce altele te mistuie și te amețesc.

Bătălia pentru Oraș ținu cinci zile și cinci nopți. În zorii celei de-a șasea, mercenarii lui Arsaf erau stăpîni pe situație. Cît cuprindeai cu ochii, un spectacol jalnic, ruine fumegînde, case năruite. Jaful și pîrjolul distruseseră tot. Justus Dion afirmă că aproape o sută de mii de oameni — un locuitor din trei — și-au pierdut viața, în această bătălie nesfîrșită care nu-i privea defel. Cînd, refugiați pe o corabie, supraviețuitorii delegației Marelui Sfat îi solicitară lui Arsaf condițiile de pace, rugîndu-l să cruțe viața prizonierilor, Orașul încetase să mai existe: splendoarea, prosperitatea lui, în ciuda aservirii, monumentele de care era atît de mîndru, clădirile portului, templele, teatrele, palatele Porfirilor, totul era stropit cu sînge, trecut prin foc, devastat, prăbușit. Astfel, pentru negustorii războinici din Pomposa, înfrîngerea însemna o amară consolare.

Nu e greu să descoperi motivele violenței în bătălie: nici una din taberele care se înfruntau nu avea interesul să cruțe ceva. Negustorii-războinici ori pierdeau

[1] Diferiți călători relatează că obiceiul mai dăinuie și astăzi în regiunea situată între Dușanbé (fostul Stalinabad) și Mazar-i-Șerif. (Cf. The New Yorker din 22 ianuarie 1967).

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

tot ori păstrau tot; mercenarii revoltaţi ori pierdeau tot ori cîştigau tot. Nici unora nici celorlalţi nu le păsa de edificii, de opere de artă, de ornamente, de maşinării de care sigur nu vor profita şi pe care ochii lor stinşi, ori arşi, ori străpunşi nu le vor mai vedea o dată ce erau învinşi: destinul Oraşului nu-i interesa decît pentru a stoarce cît mai multe bogăţii pe care să le exploateze ca învingători. Tot sau nimic. Şi fiindcă atît pentru unii cît şi pentru ceilalţi, aceste bogăţii însemnau mai mult o pradă decît o moştenire, ei preferau să le distrugă decît să le vadă căzînd în mîinile duşmanului şi să şi-i închipuie pe adversari bucurîndu-se de izbîndă.

Cît despre locuitorii Oraşului, ei au ales indiferenţa în această înfruntare care de altfel nu-i privea defel, căci la ei nu era vorba decît a-şi păstra sau a-şi schimba stăpînii. Dar cum să rămîi neutru în toiul luptei, cînd săgeţile zboară şi focul ameninţă? Ostilitatea faţă de negustorii-războinici sfîrşi prin a-i determina pe unii, teama de dezordine pe ceilalţi: într-o bătălie în care nu era decît miza şi al cărei sens îi rămînea confuz, Oraşul a ajuns să se dezbine şi să se distrugă pe sine, fără altă speranţă decît aceea de a sluji interese care, în nici un caz nu se puteau confunda cu propriile sale interese.

Singurul poate care acorda victoriei sale o semnificaţie depăşind oarecum jaful şi prăzile, era învingătorul însuşi, era Arsaf. Mai multe motive vin să explice această atitudine care-i asigură curînd o dimensiune aparte în istoria Oraşului: primul, că avea o minte cuprinzătoare şi vedea mai departe decît satisfacerea imediată a unor dorinţe inferioare. Al doilea, că învăţase să stimeze Oraşul, civilizaţia, cultura şi chiar gustul său pentru plăceri care era în acelaşi timp gustul pentru frumos. În fine, al treilea, că o iubea pe prinţesa Eloisa. Istoricul, cititorul, spectatorul de astăzi înţelege uşor prodigiosul succes în literatură al dragostei dintre Arsaf şi Eloisa. Asuerus şi Estera, Alexis şi Teodora, Leandru şi Hero, Abelard şi cealaltă Eloisă, Iustinian şi cealaltă Teodoră: istoria ne oferă numeroase exemple de cupluri celebre în care femeia este demnă de bărbat şi se ia la întrecere cu el în ce priveşte demnitatea şi măreţia sufletească.

Arsaf nu-şi pusese în primejdie cariera şi viaţa decît din dragoste pentru prinţesă. Evident, mai mulţi istorici au negat acest aspect anecdotic şi sentimental al evenimentelor şi au propus multe alte motivaţii izvorîte din cutare sau cutare filosofie a istoriei. Unii, în frunte cu Robert Weill-Pichon, descoperă temeiuri religioase. Alţii văd în Arsaf instrumentul unei revolte populare împotriva dominaţiei castei negustoreşti din Pomposa. Astăzi pare, dimpotrivă, că sursa evenimentelor trebuie căutată în pasiunea lui Arsaf pentru fiica lui Nefaot. Că această pasiune a fost folosită de Porfiri pentru a sluji ţelurilor lor, nimic mai sigur. Este chiar destul de probabil ca Nefaot să-şi fi propus să-l suprime pe Arsaf după ce se va fi folosit de el. Dar descurajarea momentană a şefului rebelilor, mărturisirea simţămintelor sale şi trădarea Aspasiei condusese în mod paradoxal la asasinarea lui Nefaot şi la triumful lui Arsaf. Căpitanul mercenarilor datora astfel dragostei atît intrarea lui în acţiune cît şi, indirect, posibilitatea de a se bucura singur de victorie. Înlănţuirea evenimentelor politice, a intrigii sentimentale şi a succesului militar a făcut în mod firesc din episodul Arsaf şi Eloisa o temă fără pereche pentru teatru şi istoria romanţată. Iar cele trei faimoase întrevederi, după bătălie, în ruinele palatului Porfirilor ocupat de mercenari, dintre căpitan şi prinţesă, aveau să marcheze, de-a lungul a multe secole, şi de fapt pînă la noi, sensibilitatea istorică şi imaginaţia colectivă.

Arsaf învingător nu se gîndea decît la dragostea lui. « Pentru barbar, scrie Justus Dion, nu însemna nimic o victorie care-i conferea un imperiu. Nu căutase gloria decît ca să se facă iubit. » Timp de încă două zile şovăise. Sub pretextul unor măsuri ce trebuiau luate pentru a se organiza succesul şi al unor negocieri ce trebuiau purtate cu supravieţuitorii Marelui Sfat, fugise de el însuşi. A treia zi, cu tonul unui comandant de oşti îngrijorat de soarta notabilităţilor, se interesă dacă prinţesa Eloisa a scăpat de masacru şi de flăcări. Nimeni nu ştia nimic. Nu sosise nici o ştire. Incapabil să se mai stăpînească, Arsaf se dezlănţui: trebuia ca, moartă sau vie, prinţesa să-i fie adusă numaidecît. Să pornească în căutarea ei patrule, la nevoie chiar, expediţii. Călăreţi să străbată ruinele Oraşului şi satele învecinate. Să fie făgăduite recompense. Persoana prinţesei să fie declarată sacră şi sub ameninţarea cu torturi cumplite să fie ferită de orice neajuns. A doua zi înainte de asfinţit, prinţesa fu găsită pe malul fluviului, într-o casă la marginea Oraşului, unde se adăpostise. Înconjurînd-o cu felurite atenţii, Arsaf o lăsă să mai aştepte trei zile, răstimp mai puţin menit să zdruncine curajul prizonierei cît să-l îmbărbăteze pe învingătorul înspăimîntat dintr-o dată de rodul victoriei sale. Cînd prinţesa, urmată de garda ei, înaintă în fine spre Arsaf, căpitanul se ridică, îi ieşi în cale, se plecă în faţa ei şi-i ceru să-şi exprime dorinţele. Prinţesa Eloisa îi răspunse în puţine cuvinte: vroia tronul sau moartea.

Celebrul dialog reprodus de Justus Dion şi necontenit reluat, de la Polifil pînă la Anouilh, aruncă nu atît o lumină asupra spiritului şi moravurilor de la sfîrşitul epocii de dominaţie a Oraşului de către negustorii din Pomposa, cît asupra preocupărilor succesive ale autorilor de teatru şi ale publicului lor: rolul destinului şi al zeilor în tragedia lui Polifil, lupta dintre onoare şi pasiune la Corneille, demnitatea refuzului la Anouilh. Mărturia lui Justus Dion sugerează atitudini care, puţin paradoxal, nu sînt foarte departe de textul ce ni se poate părea astăzi cel mai bine construit şi mai literar: în fond, bătrînul Corneille, în *Arsaf şi Eloisa*, reînvie de minune în faţa noastră acea măreţie sălbatică şi în acelaşi timp barocă ce se desprinde din cronica lui Justus Dion. Se ştie că la vremea sa, *Arsaf şi Eloisa* a marcat prăbuşirea definitivă a poetului nins de ani. Doamna de Sévigné şi Saint-Simon povestesc, fiecare în felul său, în pagini celebre, ea, sub imperiul emoţiei, el, cu o detaşare semeaţă, eşecul iremediabil al piesei. Marchiza: « Sînt îndurerată şi de ieri plîng întruna. Ce trădare! Aş vrea să-l întreb pe Dumnezeu de ce i-a făcut pe francezii noştri aşa de proşti şi de superficiali (. . .) Aflaţi de la mine că nu e cazul să mă învinuiţi de slăbiciune faţă de un prieten. Am alte slăbiciuni, dar nu pe aceasta. Îmi place nespus povestea cu Arsaf şi Eloisa şi aş vrea ca toţi să se închine în faţa geniului

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

lui Corneille ». Şi ducele: « Prinţul i-a relatat Monseniorelui care i-a povestit doamnei de Saint-Simon, în faţa unui grup de magistraţi şi oameni de litere, că cei mulţi, adică cei fără minte, au provocat căderea piesei, socotind-o cînd impetuoasă şi chiar excesivă, cînd prea « frumoasă » şi de o dulcegărie greţoasă şi că, bolnav de ruşine şi de supărare văzîndu-i pe Arsaf şi pe Eloisa cufundaţi dintr-o dată, după o viaţă atît de scurtă, în hăul neantului, bietul Corneille, obişnuit cu laude şi onoruri ce depăşesc cu mult demnităţile şi rangul lui, susţine că a simţit cusururile piesei dar că nici n-a putut şi nici n-a vrut să le ocolească, mînat tot timpul de măreţia şi adevărul subiectului său, şi că niciodată stilul nu i-a fost mai înaripat, în explorarea sufletelor, a moravurilor timpului şi a geniului monarhilor ». Cu Brasillach şi Thierry Maulnier, posteritatea — împotriva cabalei — a luat partea celebrei autoare de epistole şi a marelui memorialist. Nu numai stilul şi imaginile l-au salvat pe bătrînul Corneille, ci, dincolo de retorică şi emfază, precizia istorică. Descoperirea în 1953, de către profesorul Ritter, a unui manuscris arab din veacul al XIV-lea, în Arhivele Sublimei Porţi, nu mai lasă nici o îndoială în această privinţă. Se ştie într-adevăr că opera lui Justus Dion a fost redescoperită, aproape simultan, de către Robert Estienne şi de către Amyot, în două mînăstiri din Flandra şi din Saxonia inferioară, abia în 1552 şi în 1557. Manuscrisul lui Ritter reprezintă aşadar o tradiţie complet diferită, ce oferă totuşi uluitoare înrudiri cu climatul cornelian.

Prinţesa Eloisa pierduse tot, dar îl cucerise pe învingător. Totul era la picioarele lui Arsaf, dar acesta nu se gîndea decît la Eloisa. Nimic n-ar fi fost mai uşor pentru barbar decît să-şi supună prin violenţă prizoniera neputincioasă, dar îl oprea tocmai iubirea pe care i-o purta. Uimitor de simplă, această situaţie se putea rezolva de la sine, printr-un acord între mercenarul victorios şi prinţesa deposedată. Dar un obstacol de ordin moral se opunea unei soluţii capabile să dezlege dintr-o dată nu numai intriga sentimentală, ci şi conflictul istoric: prinţesa se afla, fără scăpare, în mîinile barbarului, iar onoarea o oprea să-şi plece capul acum, în clipe de restrişte, după ce, atotputernică fiind, îl ignorase. În vremea strălucirii ei, abia îl privise. Cum putea să se dezmintă la greu? Şi cum să uite că mărturisirea unei dragoste nebuneşti de către căpitanul revoltat era cauza indirectă a morţii lui Nefaot? Fără îndoială, prinţul riscase declanşînd operaţiunile, dar dacă Arsaf nu i s-ar fi destăinuit Aspasiei, Nefaot ar fi învins în loc să-i lase barbarului gloria succesului. Şi sigur, în jurul prinţesei Eloisa nu lipseau consilieri mai mult sau mai puţin perfizi ca să-i repete că indiscreţia lui Arsaf era dibaci calculată, pentru a se descotorosi de un stăpîn şi de un rival. Cum putea acum prinţesa să se arunce în braţele unui căpitan, pînă ieri obscur şi de care astăzi depindea totul? Odinioară îl dispreţuise. Faptul că era răspunzător, chiar din slăbiciune, de moartea tatălui, ajungea oare ca fiica să cedeze învingătorului? Dilema era cu atît mai crudă cu cît, la Justus Dion ca şi la Corneille, precum şi în manuscrisul de la Istanbul, incertitudinea bătăliilor şi măreţia victoriei îi arată treptat Eloisei că nu este insensibilă. Pe măsură ce se ivesc alte primejdii, ia naştere şi creşte în ea o dragoste pe care-o descoperă mai

întîi cu încîntare, apoi cu teamă. Dar cînd iubirea izbucneşte şi fata nu şi-o mai poate ascunde, e tîrziu: ea s-a prins în cursă, el e cel victorios; prinţesa nu mai e decît o pradă în faţa unui învingător căruia demnitatea, rangul, onoarea îi impun să se ţină deoparte.

Povestea Eloisei şi a lui Arsaf culminează cu cele trei întrevederi în care prinţesa luptă pentru a-şi domina pasiunea, iar mercenarul pentru a-şi domina victoria. Prima întrevedere i-a mai îngăduit prinţesei să nu-şi trădeze taina. A cerut, după cum ştim, fie moartea fie tronul. Ea îşi manifestă dorinţa să nu mai fie silită să-şi întîlnească învingătorul. Dar Arsaf nu se poate lipsi de vorbele ei care-l rănesc. Găseşte poate că suferinţa îi sporeşte dragostea? Ori simte slăbind, sub cuvintele crude, o voinţă care luptă împotriva sa însăşi? Întîlnirea următoare, care are loc chiar a doua zi, dezlănţuie pornirile îndelung mascate de aparenţe. Scena se deschide. Barbarul şi prinţesa se străduiesc la început, şi unul şi celălalt, să-şi mai ascundă simţămintele. Arsaf o încredinţează din nou pe Eloisa că doreşte să-i împlinească toate dorinţele. Eloisa îi răspunde cu trufia-i obişnuită: dacă nu i se poate acorda nici moartea nici drepturile, cere în orice caz mai puţină grijă şi mai puţine străji. Arsaf, convins că ea-l dispreţuieşte şi-l detestă, se vede deposedat de o victorie care nu mai înseamnă nimic pentru el. Nemaiputîndu-se înfrîna, dă glas dragostei lui şi depune noua lui victorie la picioarele prizonierei. O roagă să vorbească: ea va domni peste Oraşul care-i va fi încredinţat. Ea refuză, cu atît mai mult cu cît simte că nu va mai putea rezista. Nu vrea să datoreze nimic unui învingător pe care se străduieşte să-l urască. Dar cînd Arsaf face apel la ultima lui armă, ameninţînd-o să-i recheme pe prinţii-negustori, să li se predea şi să ofere puterea Marelui Sfat din Pomposa, Eloisa nu are altă scăpare decît să-şi destăinuie, la rîndul ei, pasiunea nefericită. Da, îl iubeşte pe Arsaf. Să domnească el! Ea nu poate să i se dăruie, deoarece el e învingătorul iar ea e singură şi învinsă. Dar să domnească el. Să continue să lupte împotriva negustorilor din Pomposa, nu să-i cheme. Să trăiască. Să refacă Oraşul. Să dea naştere unui neam nou şi să înlocuiască Porfirii cărora le-a apus steaua. Şi s-o uite pe Eloisa.

Fericirea şi iarăşi disperarea îl copleşesc pe căpitan. Pentru a treia şi ultima oară, o va reîntîlni pe prinţesă încercînd s-o convingă. Dar de astă dată, în semn de înfrîngere şi supunere, se duce la ea. Restituite de un poet genial, înmănuncheate într-un adevăr poetic şi totuşi vechi de cînd lumea, replicile se rostesc pentru eternitate. Le cunoaştem cu toţii pe dinafară. Să le ascultăm din nou:

ELOISA

Primit-aţi rugămintea de-a nu ne revedea,
Seniore: mă surprindeţi în datoria mea;
Iar tot ce este astăzi o dulce încîntare
Mi-ar deştepta în suflet simţiri mult prea amare.
Cum de aţi trecut pragul? Dacă-i un jalnic chin

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Să vă privesc, regretul v-ar roade mai puţin ?
Oftatul laolaltă n-ar fi cumplit cutremur ?
Fiţi mulţumit cu-atîta — văzîndu-mă că tremur.
Si iar vă rog — cruţare ! de-un trist triumf orbit,
Opriţi suspinul care ar fi de osîndit.

ARSAF

Ştiu cu ce preţ plăti-voi văzîndu-vă azi, dară
Acel ce vrea să moară rîvni-va ce omoară.
Nimicul îmi e soarta cînd, mîine, ce-aţi jurat
Va fi o sacră lege — să fiu pe veci uitat;
Mai am doar aste zile, clipitele-mi de viaţă:
Iertaţi iubirii care v-aşterne-o jertfă-n faţă —
Îngenuncheat, răbdaţi-mi supremul meu suspin,
Mi-e raza de pe urmă cînd viaţa vi-o închin.

ELOISA

O, nu, nu imolarea, Seniore, o aştept —
Dator posterităţii, s-aveţi nepoţi e drept.
Iluştri-mi răposaţi un neam vă-ncredinţează:
Au binemeritat, şi prin urmaşi viază.

ARSAF

Cu mine totul piară, o, Doamnă: ce-mi mai pasă
Cine mai calcă glia sub care-oi zace ? Casă
De-negurată-odihnă s-ar lumina, şi ei,
Străbunii preailuştri, ar respira-n acei
Urmaşi ?. . . Dacă nepoţii de care spuneţi, poate,
Cu greu ar mai fi vrednici de-ai reaminti-ntru toate ?
Si dacă, cine ştie, chiar i-ar dezonora ?
Dau sîngele din vine pentru-a-l degenera ?
Cînd pentru noi e dusă lumina zilei clară,
Asemenea viaţă e, vai, imaginară,
Si mult mai scumpă-i clipa speranţei în elan,
Decît o mult prea rece eternitate-n van[1]**.**

[1] Corneille: Arsaphe et Héloïse, actul V, scena III (n.a.). Traducerea versurilor de Alexandra Bărcăcilă

Aceste frumoase versuri sînd demne de atenţie din mai multe motive. În istoria literară a veacului al XVII-lea, ele ilustrează, desigur foarte bine, antagonismul, clasic la Corneille, dintre dragoste şi onoare, dintre pasiune şi datorie, peste care aruncă de altfel o lumină destul de nouă. Dar pentru cine caută să înţeleagă originile Imperiului, ele expun cît se poate de limpede situaţia istorică a lui Arsaf între Porfirii supuşi Pomposei şi viitorul încă nedesluşit pe care-l oferea el Oraşului. Victoria mercenarilor revoltaţi constituie evident o ruptură decisivă în destinul Oraşului, Nu numai o altă familie, ci un alt popor, o altă rasă va succeda Porfirilor. Dar printr-un vicleşug şi un paradox al istoriei, această ruptură răsunătoare marchează şi traduce în acelaşi timp o continuitate remarcabilă în ceea ce priveşte istoria viitorului Imperiu. Porfirii erau aserviţi Pomposei: de la ei nu mai putea să vină o reînviere a ceea ce se va numi mai tîrziu sentimentul naţional. Am văzut că Onessa şi cei din seminţia Venosta ar fi putut şi ar fi trebuit să joace atunci acest rol: dar nu erau copţi pentru o misiune atît de grea, nu erau destul de puternici, Oraşul prea îi detesta — la fel ca pe negustorii invadatori, ba chiar mai mult încă. Trebuia să se recurgă, înainte de a se reface Imperiul, la o mediere exterioară, capabilă să izgonească din afară Marele Sfat şi pe prinţii-negustori care, deşi străini, se cuibăriseră atît de bine în Oraş. Acesta era rolul lui Arsaf, şi Corneille îl exprimă nu numai cu strălucire ci şi cu un simţ politic pe care cercetările cele mai recente n-au contenit să-l confirme. Vom vedea mai tîrziu că posteritatea lui Arsaf nu va fi la înălţimea datoriei şi că va justifica îndoielile amare ale întemeietorului noii dinastii. Dar oricum, drumul trebuia să continue. Istoria mai avea în tolbă numeroase vicleşuguri şi subterfugii înainte de a da naştere aceluia care se va mîndri întruna că se trage din căpitanul barbar. Şi acesta va fi Alexis.

În cele din urmă, Eloisa s-a lăsat înduplecată, după cum se ştie, de imboldirile dragostei lui Arsaf ca şi de ale ei, fără să fie nevoie de intervenţia cam miraculoasă a marelui preot ce aminteşte, la Corneille, acţiunea binefăcătoare a regelui din epilogul *Cidului*. Justus Dion e mai direct şi fără îndoială mai veridic: « De trei ori răsărise luna şi prinţesa tot mai rezista; apoi dorul de Arsaf deveni atît de puternic, încît într-o seară, venind el fără escortă, ea i se aruncă în braţe plîngînd şi-i deveni soţie ».

Nunta lui Arsaf cu Eloisa s-a desfăşurat într-un Oraş în ruină, dar în entuziasmul supravieţuitorilor cărora în fine li se făgăduieşte pacea. Eloisa asigură noii dinastii o legitimitate ereditară. Sîngele barbar amestecat cu sîngele ultimei mlădiţe a Porfirilor, care se apărase cu atîta străşnicie, a restituit Oraşului — pentru cîtva timp încă — ceva din vigoarea pierdută. Prima epocă de aur a culturii şi artei, în schimb, se încheiase. Cu Arsaf, Oraşul avea să scape de oprimare, dar în acelaşi timp avea să renunţe la comerţul pe mare, la teatru, la bucuriile vieţii. Imperiul pe care nici seminţia Porfir nici seminţia Venosta nu se pricepuseră să-l dureze, avea să se ridice o dată cu mercenarii.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

Ideea de Imperiu, care avea să marcheze pînă tîrziu istoria politică și socială, era un amalgam de sirieni, persani, sciți, mongoli, libieni, sub conducerea unui căpitan bactrian, care avea să ofere lumii dacă nu întruchiparea desăvîrșită a acestei idei, oricum o făgăduință și o posibilitate. Și iarăși un paradox: intrigile sentimentale ale acestui barbar care dansa atît de frumos au dus la apariția unui popor care aspira mai întîi la pace într-o epocă de violență și războaie. Succedînd Porfirilor, al căror nume, limbă, religie le preia, Arsaf nu moștenește numai suveranitatea lor asupra Orașului, ci și pe dușmanii lor tradiționali. Orașul devastat mai răsuna încă de dubla strălucire a funeraliilor victimelor și a nunții ca-n povești a lui Arsaf și Eloisa, celebrată cu pompă în mijlocul ruinelor, cînd lupta începea să mocnească pe trei fronturi: Pomposa, Onessa, Barbarii aveau să-și unească eforturile împotriva Orașului aflat în mîinile lui Arsaf.

În românește de SANDA RÂPEANU

VALERIU RÂPEANU

Jean d'Ormesson — realitatea ficțiunii și imaginarul vieții

Începutul cărții lui Jean d'Ormesson, *Le vagabond qui passe sous une ombrelle trouée*, carte rînduită în bibliografia operei sale la capitolul « amintiri și eseuri », declanșează memoria noastră involuntară: « Multă vreme m-am întrebat ce să fac. Pluteam în incertitudine și nehotărîre. Îmi închipuiam o viață întreagă lipsită de sens și o moarte inutilă. Cu toate deliciile — pentru mine reale — ale trîndăviei și nepăsării, a muri fără să fac nimic mă umplea de neliniște ». Gîndul ne duce către propoziția cu care debutează neasemuita frescă a secolului XX, *În căutarea timpului pierdut:* « Mult timp m-am culcat devreme ». Să fie din partea lui Jean d'Ormesson o replică voită, o situare deliberată în zonele trăirilor incerte ale întrebărilor fără un răspuns precis? Nu numai că această frază devenită un adevărat adagiu l-a urmărit, dar — cum mărturisește pe la mijlocul cărții — el, d'Ormesson, a trăit ca și Proust aceeași confuzie între viață și vis, între realitatea cotidiană și imaginarul cărții: « Cartea intra în viața mea și viața mea se topea în carte. Cînd o părăseam seara și adormeam, mi se întîmpla să mă întreb dacă retrăiesc romanul sau îmi visez viața, dacă visez cotidianul sau dacă îmi trăiesc visele. » Deci începutul acestei cărți, care ne trimite cu gîndul la adagiul proustian, privește nu numai starea confuză de dinaintea somnului, ci însuși sensul existenței autorului ei.

Din incertitudinea anilor de tinerețe îl smulg certitudinile din momentul în care scrie *Le vagabond*. . . Ele poartă însemnele Academiei Franceze, sub cupola căreia a fost primit la patruzeci și opt de ani, ale direcției ziarului care marchează azi cea mai lungă tradiție a presei franceze, *Le Figaro*. Deci două instituții de care se leagă numele lui Jean d'Ormesson, prima înscriindu-l printre « nemuritori », cealaltă situîndu-l în actualitatea imediată, în tumultul cotidian, fie în calitate de cîrmaci al corăbiei, timp de cîțiva ani, fie, de o bună bucată de vreme, de « cronicar al timpului care trece ». Dar după ce amintea apartenența la cele două instituții care au devenit în Franța simboluri ale confirmării definitive a valorii și conștiința exercitării unui mandat recunoscut de opinia publică, scriitorul intra din nou în zona îndoielilor, vorbind de « relativa notorietate » pe care i-au adus-o cărțile sale.

Cum să înțelegem această din urmă sintagmă folosită de cel care cunoscuse cu *La Gloire de l'Empire* un imens succes de public, o primire de-a dreptul entuziastă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din partea criticii, și laurii Academiei Franceze prin decernarea marelui premiu al romanului, de cel care își sporise pătrunderea în zonele publicului larg cu *Au Plaisir de Dieu*, roman devenit serial de televiziune în anul 1977? Cum să înțelegem această sintagmă din partea unui autor a cărui izbîndă, repurtată de cele două cărți mai sus amintite, a făcut ca editorii, publicul și critica să privească înapoi cu uimire și cu o nemărturisită vinovăție, redescoperind romanele de tinerețe ale lui Jean d'Ormesson? Și pentru aceste cărți de început, se împlinea — măcar în parte — previziunea generosului editor René Julliard — primul care i-a acordat o instantanee și entuziastă încredere după tăcerea care părea să se eternizeze a editurii Gallimard — că va avea succesul pe care Françoise Sagan îl obținuse pe cînd el abia debuta. Cum să înțelegem sintagma amintită din partea unui om de litere care avea să împlinească, de astă dată, mult mai repede decît se credea, o altă profeție? Și anume, profeția prietenului și colegului său de generație, Pierre de Boisdeffre care, în 1965, aducea argumente pentru a prevesti că totul « îl cheamă (pe d'Ormesson, n.n.) să-și sfîrșească zilele la Academia Franceză », ceea ce avea să se întîmple într-adevăr opt ani mai tîrziu. E drept că printre argumentele lui Pierre de Boisdeffre nu figurau cele de ordin literar, deoarece nu apăruseră atunci nici *La Gloire de l'Empire*, nici *Au Plaisir de Dieu*, ci doar cele ținînd de genealogie și de carieră. Cum să înțelegem deci această sintagmă din partea unui « nemuritor » care n-a pășit la Quai Conti la o vîrstă înaintată, în urma unor refuzuri și eșecuri? La Academia Franceză, Jean d'Ormesson a ținut să marcheze prezența noii generații, dovedindu-se pasionatul artizan al unei revoluții în istoria atît de strictă a unei instituții vechi de trei sute cincizeci de ani: primirea printre membrii săi a unei femei, scriitoarea Marguerite Yourcenar. A rostit răspunsul la discursul de recepție al autoarei, cu care scrisul său are adesea tainice puncte de convergență, fiind primul care se adresa noului venit cu apelativul « doamnă », fără « să-mi cadă cerul în cap, fără ca această cupolă să se prăbușească, fără să fiu izgonit din fotoliu de umbrele indignate ale celor ce ne-au precedat în această ascendență conservatoare ». Demonstra prin gestul lui o credință și anume, că « mai puternică decît tradiția e viața și progresul ei ».

Cum să înțelegem această sintagmă din partea unui om care a condus, ce-i drept nu pentru mult timp și tot înainte de a împlini cincizeci de ani, ziarul *Le Figaro*, ziar care așa cum spune scriitorul, « din pricina și în ciuda îndelungatului său trecut și a tradițiilor sale, rămîne și va rămîne o forță considerabilă » în viața politică, socială și culturală a Franței? A părăsit acest post în urma unei rupturi care s-a produs în echilibrul dintre puterea recunoscută și cea respinsă de fapte, adică puterea banului. Plecarea lui n-a trecut neobservată, mai ales că se lega nu atît de una din acele frecvente crize ce interveneau în viața ziarului, cît de o problemă de conștiință în fața puterii pe care o avea, dar mai ales ținea s-o aibă, noul proprietar al lui *Le Figaro*, magnatul presei franceze de atunci, Robert Hersant. A părăsit acest fotoliu « cu sentimente nedeslușite », deoarece viața i se schimbase

instantaneu, la fel ca într-o seară din iarna 1973—1974, cînd preluase conducerea ziarului, dar acum în sens invers, și anume cel descendent: « După ce fusesem unul din personajele dacă nu cele mai puternice, oricum cele mai influente, cele mai adulate, cele mai invidiate din Paris, iată că nu mai eram — nu zic nimic, ceea ce n-ar fi prea curtenitor pentru confrații mei de pe malurile Senei — dar nici mare lucru ». Devenise « el însuși », pur și simplu Jean d'Ormesson.

Și atunci cum să înțelegem ideea de « relativă notorietate », ca și aceea că după ce a părăsit demn unul din posturile cele mai invidiate ale presei franceze, cum singur spune, nu mai însemna « mare lucru », cînd săptămînala « cronică a timpului care trece » din *Le Figaro Magazine* e socotită una din « marile pagini » ale jurnalisticii franceze de azi, una din expresiile ei de o ageră și strălucită rigoare intelectuală?

Comparîndu-l pe Jean d'Ormesson cu înaintașul său pînă în 1970 — în paginile defunctului *Le Figaro Littéraire* — François Mauriac, vom spune că în timp ce autorul *Bloc-Notes*-ului era în esență un moralist judecînd lumea de azi prin prisma valorilor « de altădată », opunînd lumii în mers imaginea unor structuri de mult apuse, Jean d'Ormesson este un om modern, în stare de permanentă veghe, conștient de « timpul care trece », de ceea ce în sistemul său de valori s-ar putea traduce prin timpul care evoluează, prin societatea în necontenită schimbare devenind alta cu sau fără voia noastră, o dată cu noi sau împotriva noastră.

Și astfel ne apropiem de răspunsul la întrebare, nu înainte de-a introduce încă o reflecție cuprinsă într-una din cărțile sale, relativ la izbînzile vieții lui de care cei dragi n-au avut cum să se bucure: René Julliard n-a mai apucat să-i cunoască succesele (d'Ormesson spune « succese modeste », deși începînd cu insolita frescă *La Gloire de l'Empire*, majoritatea cărților lui au ocupat săptămîni în șir poziții confortabile în clasamentul *best-seller*-urilor), tatăl lui care nu i-a citit decît « cărțile cele mai ușoare » și nici unul din titlurile care l-au impus în literatura franceză, unchiul lui, Wladimir d'Ormesson (a cărui carieră pînă la un moment dat și din multe puncte de vedere pare că Jean o reîncarnează), plecat dintre cei vii « cu cîteva zile » mai înainte ca nepotul să devină, ca și el, membru al Academiei Franceze. E drept, mama a asistat la toate aceste izbînzi. Despre ea însă vorbește mai puțin, socotind-o prea apropiată sufletește. Îi pare rău doar că aceasta n-a mai apucat să vadă pe « micul ecran » imaginea « castelului » părăsit care personifica o lume, lumea ei, lumea străbunilor ei.

« Trebuie să aștepți. Totul se împlinește, adesea însă prea tîrziu. » Cum spuneam, acest « prea tîrziu » nu se referă la el, pentru că Jean d'Ormesson, dacă n-a creat un curent de gîndire și de sensibilitate, dacă n-a impus un mod cu totul nou de a percepe existența și n-a determinat o direcție literară inedită, dacă nu s-a bucurat de la bun început de primirea entuziastă a publicului, nici n-a întruchipat un destin bîntuit de neșansă, n-a fost ignorat și n-a fost urmărit de steaua anonimatului, a unei cariere mediocre. Și nu astăzi cînd se apropie de șaizeci de ani, ci de un

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

deceniu și jumătate, numele său a devenit sinonim cu afirmarea. De aceea, ideea unei « relative notorietăți » nu mai corespunde cu situația lui în literatura și în general în viața publică franceză din anii '70, ci se subsumează unei idei mai generale a lui despre relativitatea succesului, a izbînzii.

Și astfel, revenind la punctul de plecare, ca răspuns la întrebarea noastră repetată, expresia trebuie pusă pe seama acelei înclinații pe care criticii cărților sale de tinerețe au remarcat-o, și anume, « autopersiflarea » și « micile lovituri de scalpel » care izbesc în propria-i ființă. Înclinație accentuată pe măsura creșterii notorietății literare. Dar nu ca expresie a falsei modestii, a smereniei ipocrite, ci a unei ascuțite inteligențe, mereu în stare de veghe, dominantă a personalității, detectată și aceasta de critici chiar la apariția primelor volume ale lui d'Ormesson. Pentru că numai un spirit treaz poate zăgăzui apele învolburate ale succesului, poate relativiza situațiile aparent imuabile și poate interzice accesul în zonele euforiei, transformînd îndoiala într-un criteriu de apreciere, de valorizare.

Pornește deci la drum, bucurîndu-se de un nume ilustru, ca fiu al unei vechi familii. Nume ce nu era legat, ca la François Mauriac, de spornice reușite materiale burgheze, ci de slujirea statului, a Franței. Scriitorul crescuse într-o ambianță care-l îndreptățea să se considere un « copil al saloanelor », al saloanelor din cele cîteva capitale ale lumii în care tatăl său reprezenta Franța ca plenipotențiar al celei de a treia republici. Copilăria și adolescența artificial trăite l-au determinat să pornească la drum nu ca un narator al lumii sale — cum se va întîmpla după ce va împlini patruzeci de ani, cînd trecerea timpului, experiența și în general evoluția și revoluțiile lumii moderne îi vor oferi o nouă viziune — ci ca un cronicar al « răului generației » din anii '50. Această existență artificială l-a făcut, cred, să nu se apropie de lumea creatorilor de fresce sociale din literatura interbelică ce-i tutelaseră copilăria, ci mai degrabă de Albert Camus care îi tutelează cărțile de început, ce par un revers dacă nu și un antidot al situației lui sociale. Situație de care nu vrea să se lepede ostentativ, zgomotos, ci mai degrabă să demonstreze că simte, că trăiește, că este solidar cu lipsa de entuziasm și de țel a generației care avînd douăzeci de ani la sfîrșitul războiului, se va vedea în plină derută la începutul anilor cincizeci. Tocmai cînd ar fi trebuit să intre în viață dar nu putea să-și afle un drum, pe care de altfel nici nu-l căuta. Infiuențate de absurdul romanelor lui Camus, personajele lui Jean d'Ormesson trăiesc o «dragoste fără rost », cu imprevizibile consecințe dramatice. Nonșalanța nu devine în romanele lui de tinerețe (*L'amour est un plaisir*, *Un amour pour rien* și *Les illusions de la mer*) un principiu de viață, ci se metamorfozează într-o nebănuită tragedie, aruncînd un văl sumbru peste hoinăreala nepăsătoare într-o lume care trăiește fără să se întrebe, fără să se frămînte, într-o lume care e gata să facă abstracție de tot, dar nu și de moarte.

Poate pentru că au venit după cele două succese pînă atunci fără precedent în istoria vieții editoriale franceze: *Bonjour tristesse* și *Un certain sourire*, primele

romane ale lui Jean d'Ormesson nu și-au aflat, la timpul lor, ecoul meritat.

Un eșec? Mai degrabă o anevoioasă aflare a căilor proprii, caracteristice numai lui. Căci așa cum spunea undeva Jean d'Ormesson, « literatura este o meserie care se învață. Ea cere muncă, discernămînt, răbdare. » Citite astăzi, romanele sale de tinerețe nu justifică eticheta de snobism care înclin să cred că le-a fost atribuită din cauza situației sociale a autorului.

Dar cărțile care îl reprezintă pe Jean d'Ormesson, care i-au impus numele, sînt *romanele istorice*. Nu în sensul tradițional al cuvîntului, dar nici în cel modern. Romanele sale nu reprezintă o reconstituire nici o demitizare. Ele sînt mai mult și în același timp mai puțin decît fiecare din aceste atitudini pe care autorul le însumează într-o formulă unică, numai a lui. Cum am văzut, trei ar fi componentele ce concură la definirea originalității romanului istoric așa cum l-a conceput Jean d'Ormesson: caracterul livresc, luciditatea, cultul familiei.

Prin caracter livresc nu înțeleg trudnică și conștiincioasă reconstituire după surse, pînă la uciderea oricărui fior epic a unui sistem istoric sau filozofic, ci perspectiva intelectuală asupra lumii, asupra vieții. Jean d'Ormesson, neaparținînd nici unuia dintre curentele dominante ale anilor în care a debutat (existențialismul, noul roman, structuralismul etc.) nu este autorul unor simple narațiuni, ci al unor meditații asupra rostului literaturii, ajungînd la anumite concluzii asupra structurii, menirii și evoluției acesteia. Cartea a însemnat pentru el nu numai lectura dinaintea orelor de somn, nu numai călătoria prin lumi imaginare, nu numai fecunda confuzie de planuri, ci ceea ce numește el studii, « studii temeinice, începînd cu germana la München, latina la București, greaca la Rio de Janeiro ».

Să devansăm aici o idee: figura tatălui este omniprezentă în memorialistica lui Jean d'Ormesson. Nu o figură tiranică, de care ar vrea să se elibereze, pe care caută s-o alunge. Jean d'Ormesson este la antipodul celebrei asertiuni sartriene: « Nu există tată bun, e o lege ». Și poate, în cărțile lui de amintiri, imaginea tatălui este cea mai complexă, deoarece scriitorul nu-și înfățișează părintele din perspectiva unei duioase complezențe, ci creează prin dese reveniri portretul unui personaj întruchipînd tradițiile și valorile unei Franțe mai puțin cunoscută noilor generații. Nu a unui personaj pietrificat, ca Bunicul din *Au plaisir de Dieu*, privind rigid și revoltat prăbușirea lumii lui. Pentru autor, tatăl reprezintă « amintirea luminoasă a unui jansenist liberal și a unui conservator progresist », « care iubea în același timp trecutul și progresul », urmărind cu dragoste și îngrijorare evoluția și tribulațiile fiului. Atașamentul lui Jean d'Ormesson față de trecut, atașament înnăscut, s-a transformat într-un cult, avînd ca dominantă analiza lucidă a antecedentelor, a valorilor morale și spirituale moștenite, și a ceea ce nu s-a fructificat din vina lui. Să spunem că anii în care tatăl scriitorului a fost ministru plenipotențiar al Franței în țara noastră au lăsat urme în amintirea copilului de-atunci. După cum prezența diplomatului Lefevre d'Ormesson între iunie 1933

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

și iunie 1936 la București a fost apreciată drept o perioadă fertilă pentru relațiile dintre cele două țări *.

Jean d'Ormesson reține doar cîteva elemente în legătură cu dascălii săi. Maeștrii recunoscuți i-au fost cărțile. Amintirile din perioada Școlii Normale Superioare — cunoscută sub numele de « rue d'Ulm » — reprezintă o demitizare subtilă, inteligentă, spirituală și o deloc nostalgică întoarcere la anii plini de farmec ai studenției.

Înainte de-a arăta ce a însemnat cartea în universul operei lui Jean d'Ormesson, aș vrea să rețin o trăsătură, fundamentală după mine, pentru sistemul lui de gîndire, pentru modul lui de a înțelege viața, evident nu numai așa cum apare în romanele, ci și în publicistica lui. Deși nu o dată deplînge timpul pierdut fără a citi, deși insistă asupra slabei lui apetențe la filozofie, totuși dominanta universului său mi se pare a fi cea livrescă mai ales în eseul romanesc, *Dieu, sa Vie, son Oeuvre*. Frecventînd atît de asiduu lumea cărților cu tot ce izvorăște din ea sau e menit să se metamorfozeze în pagină de carte, Jean d'Ormesson vădește o experiență în acest domeniu care o întrece pe cea a vieții. Pentru el, *salonul* a avut drept antidot *biblioteca*. Nu le-a perceput ca pe două lumi ostile. Recunoaște

* « Azi sosește în Capitală, cu Orient-Expresul (imaginea acestui tren revine des în scrierile lui Jean d'Ormesson, n.n.), marchizul Lefevre d'Ormesson, noul ministru al Franței la București », citim în *Curentul* de duminică, 18 iunie 1933, p. 7. Știrea a fost consemnată de toate marile ziare românești care arătau că noul ministru al Franței în România a intrat de timpuriu în cariera diplomatică, în anul 1910, îndeplinind misiuni la Atena, Berlin, Londra, Berna, München. În timpul primului război mondial, a fost al doilea șef de cabinet al lui Aristide Briand, al lui Alexandre Ribot. Vrem să menționăm faptul că plecarea din țara noastră a ministrului plenipotențiar francez, la încheierea misiunii, a fost marcată de un dejun oferit în cinstea sa de Nicolae Titulescu, pe atunci ministrul de externe al României, dejun care a avut loc în ziua de 15 iunie 1936. Au participat primul ministru al țării, Gheorghe Tătărăscu, miniștri, membri ai corpului diplomatic, ziariști, oameni de cultură, precum marele matematician Gheorghe Țițeica, economistul Gheorghe Leon. Nicolae Titulescu a rostit atunci un discurs (vezi N. Titulescu, *Discursuri*, Ed. Științifică 1967, pag. 488—491), în care arată că « Românii vor să toarne tiparul propriei lor vieți naționale » și « concep ei înșiși interesele lor politice ». În aceeași ordine de idei, N. Titulescu sublinia : « Iată marile trăsături psihologice ale poporului nostru pe care le-ați înțeles atît de bine. Noblețea inimii dumneavoastră v-a fost singura călăuză. Cheia succesului domniei voastre, căci misiunea domniei voastre în România a fost un succes, o constat aici oficial, stă în aceasta : ați înțeles măreția sufletului românesc și n-ați crezut necesar să-i aduceți o atingere cît de mică pentru ca să slujiți măreția Franței ». În discursul său de răspuns, Lefevre d'Ormesson a spus : « Din tot sufletul am lucrat la București cu lealitate, cu ardoare, cu convingere, la a menține între România și Franța intimitatea absolută care le unește, aspirînd totdeauna la a dezvolta, pe planul păcii și al securității colective, forța eternă a fiecărei națiuni ». Îi încredințează pe cei prezenți că atunci cînd « voi pluti » spre Rio de Janeiro unde « voi reprezenta Franța » în calitate de ambasador, « gîndul meu se va îndrepta spre gloriosul trecut al unei țări pe care o admir și o iubesc ». Lefevre d'Ormesson a întreținut relații de prietenie cu marele savant Nicolae Iorga. La 19 ianuarie 1934, N. Iorga notează în *Memoriile* sale (vol. V, pag. 135) : « D'Ormesson mi-a trimes cartea lui Bloch despre vinovățiile războiului, pentru a o răspîndi ». Și tot în *Memorii* (vol. V, pag. 331—332, 18—20 aprilie 1936), N. Iorga, relatînd o călătorie în nordul țării, amintește că la conferința sa de la Cernăuți : « Erau de față d'Ormesson și doamna care mîntuiau o excursie în Bucovina. El a vorbit la Cercul amiciției franceze, cu laude mari pentru țară și dorința de a se păstra pacea. . . » Continuă împreună excursia. O remarcă a ministrului Franței făcută în timpul acestei călătorii și relatată de istoricul român atestă spiritul fin și umorul lui Lefevre d'Ormesson. O fotografie din anul 1934, prilejuită de vizita lui Jules Romains în România, ni-l înfățișează pe Lefevre d'Ormesson într-un grup de iluștri oameni de cultură, oameni politici și scriitori români. Jules Romains se află alături de ambasadorul Franței. O coincidență: fiul acestuia din urmă, Jean d'Ormesson, născut în 1925, deci pe atunci în vîrstă de nouă ani, avea să fie succesorul marelui romancier la Academia Franceză. Printre cei prezenți în fotografia de pe treptele sediului Societății Scriitorilor Români, remarcăm pe dr. C. Angelescu, ministrul instrucțiunii publice, Dimitrie Gusti, George Oprescu, Ion Marin Sadoveanu, Victor Eftimiu, Corneliu Moldovanu.

că multă vreme saloanele « au avut un rol capital în viața spirituală ». Dar la confluența « condițiilor economice, sociale, intelectuale și morale, ele s-au prăbușit în momentul în care s-au transformat în propria lor pastișă ». În aceste împrejurări, e îndoielnic că din viața acestor saloane «din care totuși a ieșit Proust», se va mai ivi « un nou Proust » Mărturisește că multă vreme l-a neliniștit faptul de-a fi fost « un copil al saloanelor ». S-a distanțat de ele, dar nu le-a renegat. Și, cum spuneam, antidotul, refugiul a fost *biblioteca*. Nu în sensul unei realități concrete (recunoaște că, deși impunătoare, biblioteca părintească era modestă în comparație cu cea a familiei de Broglie) ci a unei *biblioteci imaginare*, spre care a năzuit neîncetat.

Așa încît, în perspectiva lui, cartea nu reprezintă numai reflectarea sau recrearea unei realități, posibilitatea de a transcende lumea reală, ci capătă o cu totul altă dimensiune și anume, aceea de făuritoare a istoriei: « Lumea așa cum o cunoaștem a fost edificată de cărți. [. . .] Oamenii trăiesc din ideile transmise de cărți, ai căror copii sînt deși nu le-au citit pe toate. » Raportul nu este unilateral, ci se află statuat pe principiul corespondențelor, a nenumărate corespondențe: «Cărțile iau naștere din viață, dar viața noastră se naște din cărți ». În ceea ce-l privește, cărțile au reprezentat un refugiu din lumea reală, făcîndu-l să viseze, transportîndu-l « în altă parte ».

De la un moment dat, cartea a început să ocupe un alt loc în viața lui, devenind nu numai o adevărată profesie ci oferindu-i și posibilitatea de a cunoaște *lumi* apropiate sau îndepărtate, pe care, la rîndul lor, Jean d'Ormesson le-a socotit ca fiind sinonime cu noțiunea de civilizație. Fără îndoială, științele umane, umbra lui Toynbee, colocviile Unesco asupra civilizației bizantine, asupra «rezultatelor ambigui ale războaielor», asupra culturii și a comerțului îl îndepărtaseră, îl rupseseră chiar, de romanele sale de început la care ne-am referit pînă acum. De aceea, așa cum spune însuși scriitorul: « Munca mea cotidiană și frecventarea științelor umane au stat la originea *Gloriei imperiului* ». Dar această carte majoră a lui Jean d'Ormesson nu reprezintă simpla transpunere în imagini a unor teme istorice izvorîte din succesiunea mai mult sau mai puțin întîmplătoare a programelor Unesco. *Gloria imperiului* constituie « intruziunea ficțiunii în științele umane sau a științelor umane în ficțiune ». Această intuiție centrală odată statuată, « romanul etnologic se va transforma încetul cu încetul într-o falsă istorie, dacă nu a omenirii, în orice caz a unei civilizații și a unei culturi dispărute ». Astfel cele două direcții ale vieții lui « sînt reconciliate » prin volumul care îl va relansa pe Jean d'Ormesson și-l va înscrie pe orbita majoră a literaturii franceze contemporane, printre cei care au revigorat structurile romanului francez. Ficțiune și realitate constituie două componente inseparabile ale oricărei opere de artă, componente ce se influențează reciproc. Dar *Gloria imperiului* reprezintă mai mult decît îmbogățirea texturi istorice cu proiecții ale fanteziei autorului și mai mult decît o pastișă sau o parodie a unei teme grave. Romanul lui d'Ormesson nu este nici o demitizare a unei epoci

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

istorice, nici o perspectivă radical nouă de înțelegere pe calea ficțiunii a unor noțiuni ce păreau intrate o dată pentru totdeauna în conștiința omenirii. Luciditatea despre care am vorbit mai sus, considerînd-o drept una din trăsăturile esențiale ale scrisului său, a avut un rol predominant în construirea acestei fresce ; luciditatea nu-i permite capitularea în fața ispitelor unei elegante și subtile ironii, ca în teatrul lui Jean Giraudoux, sau răscolirea ce relevă straturile întunecate ale unei lumi mitologice, ca în piesele lui Jean Cocteau. Inteligența, luciditatea îl fac pe Jean d'Ormesson să nu devină în acest roman adeptul nici uneia din metodele la modă, așa cum nu urmase în anii debutului nici una din « bisericuțele » atît de puternice pe atunci. Chemîndu-le pe toate, prefăcîndu-se partizanul lor, disecînd lumea din perspectiva lor și distanțîndu-se de ele exact în momentul cînd pare evident că seducțiile demonstrației nu-l mai pot întoarce de pe calea pe care a apucat cu siguranță și cu strălucitoare pătrundere, — Jean d'Ormesson ne oferă o adevărată antologie a posibilelor metode de a reînvia *trecutul*. *Gloria imperiului* nu s-a născut din fascinația pe care o epocă istorică o exercită asupra unui autor, ci dintr-o perspectivă inedită asupra istoriei considerată ca o componentă a « științelor umane ». Conștient de « imposibilitatea de a mai scrie un roman în stilul secolului al XIX-lea », el a vrut totuși să păstreze « o formă de povestire fictivă ». « Gustul romanescului unit cu o relativă familiaritate în ce privește științele umane și Memoriile », nevoia de nou și atașamentul esențial față de moștenirea clasică, « l-au făcut să mediteze de două ori asupra romanului ». Fructul acestor meditații s-a concretizat mai întîi în *La Gloire de l'empire*, apoi în *Au plaisir de Dieu*.

Respectînd aparențele romanului istoric de tip romantic, arborînd somptuozitatea și articulațiile profunde ale frescelor realiste, pătrunzînd dincolo de evenimente, relevînd negurile psihologice care declanșează întîmplări aparent eroice, străjuite de spectrul tragediei, *Gloria imperiului* e cartea care ne duce cu gîndul la tot ce s-a scris înainte fără să-i putem însă afla un model. Reconstituire minuțioasă a unui imperiu care n-a existat, romanul e mai degrabă și în primul rînd o meditație asupra « revoluțiilor, încercărilor, declinurilor, așteptărilor, înălțărilor » care sînt materializate în fapte și oameni cu o stare civilă atît de precis conturată încît sîntem încredințați că n-au trăit niciodată. E în primul rînd și în ultimă instanță o meditație asupra unei relații fundamentale în opera de maturitate a lui Jean d'Ormesson: trecut — prezent — viitor.

FOILETON

Secolul 20

HÉLÈNE PARMELIN

Călătorie în tărîmul

PICASSO

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Va fi vorba, aici, despre un clown. Întreaga vară a anului 1972 am scris « intrări de clowni ». Publicate mai tîrziu — și apoi jucate — sub titlul *Le Contrepitre* *. Clowni de societate. Clownul-soldat și clownul sceptic, clownul-papagal, clownul « convertit » (la tristețe), și alții mulți. Care țiuiau din trompete în creierul meu. Făceam — dacă se poate spune astfel — cîte o « intrare de clown » pe zi, instalată fiind la masa-clown dintr-o hală de uzină. Unde Pignon își executa una dintre gigantele sale ceramici-sculpturi, *Les Plongeurs*, pentru orașul Marseille. Echipa toată, în jurul meu, pregătea lutul.

Am scris mult în uzinele unde lui Pignon i se întîmplă să-și petreacă, — uneori, luni întregi. Înconjurați de praf. În mijlocul unui tumult și al unei agitații îndrăcite. Care m-au incitat întotdeauna, mai mult decît m-au stingherit. Munca din jur face ca propria ta muncă să se dezlănțuie frenetic. Pana delimitează în vacarm un tunel de apărare. Și profită, în schimb, de tot restul. Care sfîrșește prin a face ca întreagă această ambianță, bizară pentru un scriitor, să devină exaltantă, uneori, chiar, de nelipsit.

Le vorbisem, firește, Jacquelinei și lui Picasso despre istoriile mele cu clowni, așa cum hazardul de viață al personajelor din călătoria-pictură le suscitase, în plinul uzinei.

Picasso n-a citit niciodată *Le Contrepitre*, editat abia în zilele morții lui.

La fiecare apariție a unei cărți, întîiul exemplar tipărit și luat în mîna mea i-l aduc lui Pignon. Al doilea era pentru Picasso, și îl însoțeam întotdeauna cu un altul, separat, pentru Jacqueline. Care, altminteri, nu l-ar fi avut niciodată în posesia ei. Căci Picasso păstra totul. Chiar cărțile care-i erau împrumutate. Sau chiar și tomurile — șaisprezece la număr — ale celor *O mie și Una de Nopți* editate de Mardrus, pe care i le oferisem Jacquelinei cu prilejul unei aniversări. Și pe care Picasso le confiscase neîntîrziat. Nu cred să le fi deschis vreodată. Dar le considera drept ale sale.

Tot ce avea legătură cu clownii și cu circul îl interesa în cea mai mare măsură. Așa că mica mea « paiață » ne oferea, adesea, prilejul de a sporovăi despre clowni, cu încîntare.

Pentru Picasso și Jacqueline, după fantastica ecloziune a pînzelor de la Avignon, după bucuriile și amărăciunile acelei prime expoziții de la Palatul Papilor, începea

* *Le Contrepitre*, Editions Cristian Bourgois, 1973.

anul intrării în arena definitivă. Un semnal de alarmă pentru noi: transformarea vocii lui Picasso la telefon.

O voce nouă, ușor voalată. Cu timbrul mai puțin grav. Disonant. O voce a cărei rezonanță ne îngheța, în ciuda forței inventive a replicilor, în ciuda exuberanței, a ironiei sau a căldurii lor. Aceastea, toate, neschimbate.

Pînzele de la Avignon — cele din urmă — izbucneau în fiecare frază. Cînd porțile de la Palatul Papilor aveau să se deschisă asupra lor, Picasso avea să odihnească, însă, sub colnicul de la Vauvenargues, la poalele muntelui Sainte-Victoire.

Pignon picta pe atunci « nuduri roșii ».

Picasso se interesa enorm de nuduri. În lipsa pînzelor, anevoie de adus, cerea să-i arătăm acuarele sau fotografii. Întîmplarea îi trimisese lui Pignon un model. Și începuse să picteze după model, spre propria sa stupefacție.

Într-o zi, în vara anului 1972, Pignon l-a întrebat pe Picasso: « Ți-ai luat vreodată un model? » — « Nu, i-a răspuns Picasso, nici tu, dealtminteri ! . . . » — « Eu da », a replicat Pignon. Uimire a lui Picasso, strigăte: « Ei, nu ! Povestește ! Cum e? . . . » Spunea că el pictează, neîncetat, după model. Modelul se află sau nu în atelier, dar el îl folosește. O făcuse, de pildă, pe Jacqueline să-i pozeze, cu o vestă turcească. Printre altele. Ceea ce-i părea amuzant în ideea modelului era faptul că poți « să-l iei de oriunde și să-l pui să pozeze ca în atelierul lui Courbet ». Și apoi repeta: « Nuduri, fă nuduri ! . . . O să vezi că am dreptate: e important ! . . . »

Cît despre clowni, « ce poate fi mai extraordinar? », spunea Picasso, de fiecare dată cînd vorba *clown* revenea în conversație. Clownul, adevăratul, nebunul, înțeleptul, neîngrăditul. Neavînd nici o atingere cu clowneria. Dar deschizîndu-se, în schimb, total, spre infinitul invenției, al fanteziei slobode și strunite, spre fantezia aceea critică, absurdă, contestatară, împungătoare, acrobată întru ironii dibace, naivă și muziciană, ingenuă și perfidă . . . Umanul.

Picasso juca uneori jocul nebuniei-clown. Al deghizării. Al gestului. Pălărie de cow-boy sau de jandarm spaniol. Capă neagră. Mască împodobită cu cozi. Mustăți din vată. Travesti.

Dar vai de acela care ar fi profitat de asemenea clipe spre a sugera anume confuzii între planuri, anume alunecări viclene către comportamentul general, anume asimilări perfide. Chiar dacă lui Picasso îi plăcea să se livreze în voie, adeseori în public, unor gesturi de clown, mai mult din gustul jocului decît dintr-o voință de sfidare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cum Picasso nu ignora nimic din sarcasmele revărsate la adresa lui, nici din rumoarea generală (îmblînzită, pentru o vreme doar, de faimoasa colombă), toată publicitatea ce se făcea capriciilor fanteziei sale — tinzînd să le înfățișeze ca pe o direcție clownescă proprie personajului în întregime și, mai ales, picturii lui — îi displăcea profund.

Însă nimic din toate acestea nu-i atingea pe clownii săi iubiți. Discutam, așadar, cu pasiune, problema nudurilor. Și pe a clownilor. Picasso, cu glasul său cel nou, spunea: « A făcut scufundători scufundători scufundători scufundători. Și, pe urmă, războinici războinici războinici. Iar acum face nuduri, nuduri, nuduri, și iar nuduri, și numai nuduri ! . . . » Ceva, însă, îl intriga la aceste nuduri. Întîia oară cînd le-a privit, a spus, după o lungă tăcere și pe un ton de triumf: « Știi că ce-ai făcut tu aici este un fel de anti-Matisse ! . . . » Și, peste cîteva clipe, cu un glas voit întristat: « Și un fel de anti-Picasso . . . »

Așadar, la telefon, în toamna anului 1972, — clowni și nuduri și pictură și atelier și politică. Totul se desfășoară ca deobicei. Totul merge perfect. Cu excepția glasului. Însă, pentru Picasso, pricina de neliniște este cu totul alta: Jacqueline. « Care-i prea obosită », se plînge el. « Face prea multe. » « Se omoară cu zile. » Nu ne spune o vorbă despre propria-i sănătate. Nici Jacqueline, dealtminteri. Și nici n-am fi avut nevoie. Căci știam totul, ghiceam totul, numai din tonul vocii.

N-aveau obiceiul « să spună ». Cînd Picasso, cu cîțiva ani în urmă, fusese operat la Paris, ne chemaseră, în ajunul plecării lor către spital. Noi nu știam nimic. Doar că trebuia să lăsăm orice altă îndeletnicire și să pornim neîntîrziat spre Mougins.

Prînz. Siestă. Picasso începe să caute gravuri. Jacqueline îl ajută. Fără o vorbă despre sănătate. Simțeam, doar, o amenințare difuză ce plutea pretutindeni. Pe care nici unul și nici celălalt n-o lămurea de fel. Și un soi de tandrețe intensă față de noi.

Am petrecut atunci o zi stranie. În certitudinea unei spade a lui Damocles atîrnînd deasupra capului său. Din ce în ce mai neliniștiți. În tăcere.

Ei se purtau ca deobicei. Și erau, totodată, convinși că împărtășim anxietatea acestei amenințări subînțelese. Eram, din nou, de conivență. Noi și necunoscutul. Ei, știind că ne pot socoti preveniți.

Picasso a început deodată să scrie dedicații pe gravuri și să ni le ofere. Nenumărate. Adăuga mereu altele. Obosise. Pignon a încercat de mai multe ori să-l

oprească, destul, e destul ! « Lasă-l să continue », spunea Jacqueline. Ori de cîte ori o priveam, îmi strîngea mîna fără o vorbă. N-am schițat nici o întrebare, iar ea n-a spus nimic deosebit. Simțeam că se împotrivește unei amenințări. Nu puteam să-i ofer decît intensitatea prieteniei mele. Îi stam alături împotriva unui vrăjmaș, mie necunoscut.

Am plecat. Simțeam primejdia. Ceva în atitudinea lor ne striga un avertisment. Pînă și felul de a-și lua rămas bun. Picasso ne-a însoțit sub măslinul plecărilor. Ne-a strîns în brațe. Cu o imensă tandrețe. Și vorbe afectuoase, în privința cărora, deobicei, se arăta zgîrcit. Jacqueline a mers cu noi pînă la grilajul porții. Pignon, la volan, rula încetișor. Ea și cu mine mergeam alături, în tăcere. Bun rămas.

Astfel încît ne-am regăsit pe autostradă, într-un climat de acută îngrijorare.

A doua zi, luau în secret trenul către Paris și se închideau într-un spital, fără ca noi să știm nimic. Atîta, doar, că telefonul nu mai răspundea, ceea ce ar fi putut însemna, eventual, o absență.

Nu încercam să le forțăm secretul. Așteptam, deci, pradă anxietății. În sfîrșit, sosește o cartolină de la Jacqueline, cu aceste singure cuvinte: « Totul e bine.» O săptămînă mai tîrziu, o alta: « Totul merge bine, excelent roșcovanii mei, salut copii. »

Pe atunci, aflasem deja totul. Unul din prietenii noștri, pictorul Cornelius Postma, îl văzuse pe Picasso, convalescent, pe un culoar al spitalului și ni-l descrisese. Uimit că n-alergăm la căpătîiul lui. Însă le respectam regulile de viață.

Ne-au telefonat de cum s-au întors. Picasso ne-a spus la întîia noastră întîlnire: « A fost o zi cînd am crezut că n-o să vă mai văd niciodată . . . » Și atunci, primejdia fiind trecută, au « povestit ».

Nu rosteam niciodată vreo vorbă despre sănătatea lui. Iar el nu povestea decît despre Jacqueline. Ea mă punea la curent — evaziv — doar cu starea tatălui ei, care își trăia ultimele zile într-o clinică din Cannes unde Jacqueline îl transportase nu de mult, astfel încît să poată încerca totul și să-l poată vizita zilnic fără a se îndepărta de Picasso, deja suferind.

Primele zvonuri false despre moartea lui Picasso au provenit din vizitele acestea frecvente la spital. Ziarele telefonau nerăbdătoare la Notre-Dame-de-Vie. « Rumorile » se împrăștiau cu iuțeală. Tot Parisul comenta în șoaptă « moartea lui Picasso ».

Peste puțin, începem să fim și noi chestionați, căutați, hărțuiți. De mai multe ori, în toiul nopții, telefonul ne trezește din somn: « E adevărat că a murit Picasso? »

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

Întrebarea ne brutalizează. Deși l-am auzit, la telefon, acum abia cîteva ceasuri. Sîntem cuprinși de indignare. De fiecare dată, răspundem că nu știm nimic. Dar telefonul subliniază realitatea. Neliniștea se instalează. Ce se va fi petrecut, oare, după conversația noastră? Adineauri? Iar a doua zi dimineața, inima care stă să izbucnească în clipa cînd vocea Jacquelinei răsună veselă în telefon. Cu veselia ei de totdeauna. Infame cucuvele!

Însă, în ciuda lor, și asemeni tuturor prietenilor lui Picasso care îl cunoșteau îndeajuns pentru a aprecia focul vitalității sale, eram convinși că își va reveni. Că va trăi o sută de ani. Și de ce doar o sută? Nu izbuteam nicicum să-i hotărnicim viața.

În primul rînd, din pricina expresiei și a inteligenței lui fără umbre, aflate neîncetat în căutare. Din pricină că nu-și îngăduia nici o stagnare, și nici o domolire. Din pricina atitudinii sale fără menajamente. A indignării mereu treze în fața tragediilor sociale și umane. A modului nealterat de a spune aproape în fiecare zi: « Am făcut ieri un lucru . . . Ai să vezi . . . Nu sînt nemulțumit cu totul . . . S-ar putea ca de data asta să mă apropii de ceva. Ai să vezi . . . »

Ca și din pricina imposibilității noastre, a tuturor, de a-l concepe atins de bătrînețe, sub oricare din aspectele ei. Căci dacă pomenea el însuși în conversație despre un « bătrîn », cuvîntul trecea fără a uimi pe nimeni. Puteai să-l auzi spunînd « e bătrîn » despre un ins cu treizeci sau patruzeci de ani mai tînăr decît el și n-ai fi găsit nimic nepotrivit în asta. Doar mai tîrziu, cînd te gîndeai mai bine . . . Nouăzeci de ani, nouăzeci și unu . . .

Către sfîrșitul vieții, lui Picasso nu-i mai plăceau călătoriile, drumurile. Vorbind despre o corridă la Fréjus, la care hotărîse ferm să asiste, pentru a renunța, apoi, în ultimul moment, spusese: « Acum, toți mor în accidente de mașină. Ar fi stupid să mor și eu din cauza unui necunoscut care merge prea iute sau face giumbușlucuri la volan. Sau așa, pentru nimic . . . Tocmai acum, cînd pictura mea începe să rostească ceva . . . »

În ultimele luni, s-a urcat, totuși, de mai multe ori, în mașina Jacquelinei. Cu ea la volan. Jacqueline izbutea să-i smulgă acest efort numai prin stăruințe infinite.

Abia porniți, treceau, firește, prin mii de aventuri. Era doar o plimbare liniștită. Dar un cuvînt, un peisaj, o cafenea, o întîlnire deveneau aventuri. Fiecare plimbare

marca un punct de referință. Povesteau, și unul și celălalt, istorii mai entuziaste și mai fantastice decît toate isprăvile lui Sindbad Marinarul. Odată întors acasă, după ce, mai întîi, o supusese pe Jacqueline la o adevărată corvoadă pentru a izbuti să-l smulgă din tihna cuibului său cald, Picasso se simțea întinerit, înveselit, mîndru de nemaipomenita lui ispravă. Mai cu seamă dacă întîlniseră oameni necunoscuți. Care se arătaseră « amabili ».

Bîntuit de spectrul morții? Aș spune, mai degrabă, că moartea constituia un element nedisimulat, o esență tare a vieții și a artei sale. O sursă de energie. O cheie gravă pentru înfruntarea zilelor . . . În această privință, Picasso nu era decît tăcere.

Dar, înlăuntrul acestei tăceri, avea la îndemînă timpul. Cu cît viața i se dilata, cu atît mai mult vorbea despre timp. Se răzvrătea împotriva inoportunilor. Oameni sau evenimente. Îi evita și încerca să-și rînduiască viața astfel încît să fie ocrotit. Singura lui manieră de a vorbi despre moarte era aceea de a-i face pe oameni să înțeleagă prețul enorm al propriului său timp. A-i face să priceapă că timpul este, pentru el, din ce în ce mai necesar. Că trebuie să-l folosească, mai mult decît oricînd, spre a lucra. Că numai asta are însemnătate.

Cei din jur șușoteau că stă închis. (Sau că Jacqueline îl ține închis.) De fapt el căuta cu orice preț solitudinea muncii măsurate; solitudinea, și atît. Și puțin îi păsa de rest . . .

Ne făcusem obiceiul, la impulsul Jacquelinei, să petrecem cu ei seara de 31 decembrie. Lui Picasso îi plăcea să salute sfîrșitul unui an, și începutul celuilalt, printr-o pictură sau printr-un desen, pe care la data cu grijă: « 31 decembrie » și « 1 ianuarie ». Era modul său de a pune pictura să treacă pragul anului. De a-l trece el însuși. Îi plăcea, totodată, să treacă această graniță laolaltă cu prieteni. Dar numai în clipa cea mare, întrucît, pînă atunci, ridica împotrivă neînchipuite baricade . . .

Soseam de obicei după Crăciun. Iar Jacqueline pregătea, în fiecare an altfel, detaliile ceremoniei. Picasso arbora, pînă în ultimul moment, aerul său de catas-

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

trofă. Înaintea serbării, totul îl exceda. Punea întruna bețe-n roate. Stătea morocănos și nu înceta să-și afirme dezaprobarea pentru serbările de orice fel.

Niciodată Picasso nu m-a exasperat mai mult și niciodată eu nu l-am bodogănit mai aspru decît în zilele acelea. Cînd izbutea să facă odioase ceasurile dinaintea « momentului fatal ». Pe care îl încuviințase, la început, el însuși. Devenea, dintr-odată, urîcios și antipatic. Se plîngea fără oprire. Detesta atmosfera pe care tocmai el o instalase.

Jacqueline îl cunoștea prea bine pentru a se descuraja. Chiar dacă li se întîmpla să se înfrunte aprig. Orice ideie de pregătire a primirii, orice îngrădire a folosirii timpului său de lucru îl scoteau din sărite. Blestema inițiativele, jura să nu participe de fel. Nu dorea decît « liniște ». Și să fie lăsat în pace. Întreaga zi ce preceda momentul ales — sărbătoare, aniversare sau orice ar fi fost — stătea retras în bunkerul său interior și făcea tot ce-i sta în puteri pentru ca ceasurile să devină îngrozitoare. Și, în primul rînd, pentru el însuși.

Mormăia, sta morocănos, se înfuria, se văicărea. Pînă în clipa cînd destindea încet crisparea, cu condiția ca ambianța să-i fie pe plac . . . Dacă nu, rămînea ursuz pînă la capăt. Și strica totul.

Sau, dimpotrivă, se entuziasma, și, zile întregi, nu înceta să laude ceremonia. S-o povestească tuturor. De parcă el ar fi fost geniul cel bun, inițiatorul, și învingătorul . . .

Înaintea serbărilor, se înfruntau amîndoi, se aprindeau, își lansau adevăruri adeseori feroce, se luau peste picior, se ironizau de moarte. Se atacau fără menajamente. Uneori, eram de-a dreptul zguduiți. Se hărțuiau, se împungeau. Își aruncau orori în față și mormăiau în spate printre dinți. Se acuzau. Picasso mințea cu dezinvoltură, jura pe ce are el mai scump că toată viața a susținut cutare lucru. Care atunci îi țîșnise în minte pentru întîia oară. Jacqueline îi răspundea aruncînd foc și flăcări. Asta nu dura mult. Însă, în cîteva clipe, își spuneau tot ce aveau pe suflet.

Ni s-a întîmplat adesea să asistăm la astfel de dueluri. « Vedeți și voi cum e ! . . . » spunea Picasso. « Acum te-ai convins, cred, că e insuportabil », spunea Jacqueline. Orice tentativă de a-i aduce la rațiune nu slujea decît pentru a deplasa mînia asupra noastră . . .

După o vreme, Picasso începea să se agite, s-o caute pe Jacqueline, să se întrebe unde s-o fi vîrît. « Deci, s-a zis cu petrecerea? Bravo ! E vesel ! . . . »

(*Sic.*) Jacqueline, la rîndul ei, comenta: « Doar l-ai văzut de ce-i în stare ! . . . Și acum o să vină după mine să-mi spună că eu sînt vinovată ! . . . » Apoi, Picasso se îmblînzea: « Oricum, e bolnavă, se omoară cu zile, voi cum o găsiți? Ați văzut ce palidă e astăzi ! . . . » Iar ea: « Voi nu l-ați mai văzut demult, nu vi se pare că e tras la față? N-are o culoare ușor gălbuie? . . . Sau să fie lumina? . . . » Eram sfîșiați între amîndoi. Zadarnic ne feream să luăm partea unuia dintre ei, pînă la urmă ne lăsam atrași. Visam să ne aflăm în altă parte. Compătimeam, în gînd, ba pe unul, ba pe celălalt. Îi acuzam pe rînd, tot în tăcere. Cu o propensie, de obicei, spre Picasso, centru și pricină a acestor dispute. Datorită argumentelor lui, extrase din nevoia de liniște și din dorința de a lucra. Și a modului său tragic de a se înfățișa drept victimă a lumii întregi. El, care nu cerea « decît un lucru elementar: liniștea . . . » Dar, două clipe mai tîrziu, eram, total, de partea Jacquelinei. Și ne indignam de reaua credință și de tupeul lui Picasso.

Mi se întîmpla să mă înfuriu împotriva unuia dintre ei. Să mi se pară că ba unul, ba celălalt, exagerează. Să-i judec cu severitate. Cînd pe el, cînd pe ea. Să le-o și spun. Mai ales lui Picasso. Care se grăbea să mă ia de o parte, uitînd tot restul. În cele din urmă, mă trimitea s-o caut pe Jacqueline, în loc să-i țin predici « elocvente » și să-l « moralizez stupid . . . » « Din înălțimea înțelepciunii tale, ce spui ! . . . » Iar într-o zi: « Dacă ai fi într-adevăr atît de înțeleaptă, nu te-ai afla aici, cu noi ! . . . » Și apoi: « Du-te odată s-o cauți, ce-o fi făcînd atîta? Unde-i Jacqueline? » Se îmblînzeau, se îmbrățișau, făceau clownerii. Și rîdeau de noi doi.

În decembrie 1972, n-aveam intenția să petrecem Anul Nou la Mougins. O rațiune majoră ne împiedica s-o facem. Trebuia, pentru a ne face să luăm o asemenea hotărîre, o piedică de neînlăturat. Așa și era.

Pignon, printre nudurile sale, eu, printre clovnii mei, pradă unui roman imens, ne îndreptam spre sfîrșitul anului, crispîndu-ne în fața oricărei aluzii la seara de 31 decembrie. Nimic de făcut ! . . . Chinuiți. Obsedați. Furioși de a nu putea fi disponibili. Acuzînd soarta. Incapabili de a ne gîndi la altceva. Oricum, totul era ratat.

Cu cîteva zile înainte de Crăciun, Picasso și Jacqueline telefonează și insistă. Ea rîde și ne ia peste picior. « Cu cine aveți *rendez-vous ?* Cu Lola de Valence? . . Hai, veniți, veniți, nu mai faceți atîtea nazuri. Vă așteptăm ! . . . » Și, brusc, ni-l

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

trece pe Picasso, care ne vorbește cu o voce disonantă, tulburătoare: « De ce, dar de ce? . . . E stupid, pe cuvînt, veniți ! . . . Jacqueline a și pus farfuriile pe masă ! . . . » Își trec unul altuia telefonul și rîd, glumesc, spun cîte și mai cîte. « Și eu, atunci, nu contez chiar deloc? . . . », se supără Picasso.

. . . Într-o noapte, Pignon îmi spune: « Știi ce? Trimitem totul la plimbare și ne ducem, ce zici? . . . » I-am răspuns: « Asta voiam să-ți propun și eu . . . » Ne simțeam atît de ușurați, atît de fericiți de această hotărîre, încît am fost pe punctul de a le telefona fără să ne gîndim că erau ceasurile două noaptea.

I-am chemat a doua zi, către amiază. N-am să uit niciodată acea conversație în patru.

« În sfîrșit ! a exclamat Jacqueline. Sînteți mai greu de urnit decît miniștrii ! . . . A trebuit să-i implor ! . . . Data viitoare vă trimitem o invitație cu un an înainte ! . . . »

« Nici nu vă închipuiți cît mă bucur », a continuat Picasso. Glumind. Rîzînd. « O să faci două-trei dosuri mai puțin ! », i-a spus lui Pignon. Fiecare din vorbele lui, rostite aproape în șoaptă, cu noul său glas, ne sfîșia inima. Jacqueline s-a mulțumit să adauge: « Hai ! faceți valizele și porniți ! . . . » Surexcitarea vocii și veselia asta . . .

Peste o oră, sună telefonul. E Picasso. « Alo, *madame* Parmelin? . . . Ascultă. Eram atît de bucuros că veniți, încît ți-am făcut un clown la telefon. Nu-ți spun cum este ! . . . O să vezi ! . . . » — « Nu glumește ! strigă Jacqueline. Ți-a făcut într-adevăr un desen. Ba chiar două ! . . . Hai, porniți ! . . . A scris și dedicația ! . . . »

Prietenii lui Picasso cunosc grija și adecuarea la destinatar cu care Picasso își alcătuia dedicațiile. Ni se întîmplă deseori să regăsim unele dintre ele, deschizînd cîte o carte luată la întîmplare din bibliotecă. Sau cîte un desen pe care îl uitasem.

Dacă era vorba despre mine și despre propriile-i lucrări de « om de litere », scria o dedicație « ca între confrați » . . .

Pentru Pignon, scria deobicei: « Pictorului meu Pignon, al său Picasso ». Iar altădată (Pignon a găsit-o anul acesta, în 1979, scoțînd din raft o carte în căutarea unei reproduceri): « Prietenului său Pignon, și tot prietenului său Pignon, prietenul lui Pignon, Picasso, 16 octombrie 1953 ».

« Citește-mi dedicația, i-am spus. Ca să mă pot lăsa așteptată. » Mi-a răspuns: « O să ți-o telefonez la sosire. »

Am plecat. Fericiți că ne ducem. Nefericiți de toate. Cu glasul acela care ne răsuna fără oprire în auz.

Porneam, încă o dată, într-o călătorie spre teritoriul Picasso. Era, încă o dată, sărbătoare. Orice s-ar fi întîmplat apoi. Însă, acum, ne aflam de partea taurului-matador . . .

31 decembrie. Ne întrebam unde se va desfășura de data aceasta ceremonia trecerii în Noul An. Și în ce mod . . .

Jacqueline deține meșteșugul surprizelor. Noaptea de 31 decembrie o inspiră. Născocește ceva, și caută arhitectura unei bucurii atît de eficace, încît îl smulge pe Picasso din el însuși, purtîndu-l către destindere și veselie.

Să nu uităm că anii din urmă ai lui Picasso au fost întunecați, hărțuiți, împovărați de griji personale și familiale de tot felul. Care stîrneau adesea, în el, o întunecată deznădejde. I se întîmpla să primească lovituri nemiloase. Chiar dacă mai tîrziu izbutea să glumească pe seama lor, cu un surîs amar.

Într-o zi, cînd coboram din trenul meu obișnuit pentru a petrece cu ei faimoasele-mi douăzeci și patru de ore, Jacqueline, care mă aștepta în gară, mi-a spus că totul merge bine, dar că sosesc, neîncetat, « săgeți ». Care lasă răni adînci . . .

De data aceasta, un avocat îi înmînase o scrisoare pe care trebuia să i-o arate neîntîrziat lui Picasso, astfel încît el să poată răspunde. Jacqueline era sfîșiată la ideea de a-i arăta scrisoarea. Textul era plin de cruzime. Tinzînd, îndeosebi, să-l înfățișeze pe Picasso drept un ins cu facultățile împuținate . . .

Am început prin a petrece un « moment frumos ». Apoi, am lăsat să treacă noaptea. Am avut, după aceea, o dimineață minunată. Jacqueline, chinuită și pradă deznădejdii. « Nu voiam, pur și simplu, să fiu singură în clipa asta », mi-a spus. Pentru a-i da această lovitură de pumnal.

După-amiază, ne retragem amîndouă în mica încăpere cu fotoliul albastru. La Jacqueline. Picasso lucrează. Așteptăm înserarea. Să lucreze în tihnă.

La un moment dat, a venit să vadă ce mai facem. Am stat, un timp, de vorbă. I-am spus apoi că va avea de trecut un moment neplăcut. Și, atunci, Jacqueline i-a dat scrisoarea. A luat-o, spunîndu-ne să nu ne facem griji. A rugat-o pe Jacqueline să nu se tortureze: « Ar trebui să fii obișnuită. Nu te îmbolnăvi pentru mine. » A luat scrisoarea și s-a închis în camera lui.

S-a întors după multă vreme. A rostit cîteva vorbe anevoioase. « Prin cîte trebuie să trecem », a adăugat. Și i-am zărit sub pleoape două lacrimi. Pe care nu

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

le-am uitat pînă azi. Apoi și-a revenit, înconjurînd-o pe Jacqueline cu tot felul de atenții și încercînd s-o mîngîie pentru « amărăciunea îndurată din pricina lui ».

Înaintea plecării mele, a făcut și cîteva glume, nu pe seama scrisorii, dar pe seama tuturor preparativelor noastre. Eu l-am evocat — o dată mai mult — pe Tolstoi, cu faimoasa scenă din « Război și pace », unde contesa Rostov trebuie pregătită pentru a primi lovitura unei scrisori din război, din partea fiului ei Nikolai. Unde e împresurată cu aluzii din ce în ce mai deslușite. Pînă cînd, în sfîrșit, intră la ea mama lui Boris, care, după cîteva clipe, iese din nou, vestindu-i pe toți cei de față: gata ! . . . Ca la o naștere . . .

Picasso mi-a spus la despărțire: « Ai văzut cît de mult m-a durut. Știi, nu pot altfel . . . »

Au fost ani grei. Fiecare plăcere adevărată — și nu era ușor să-i faci plăcere lui Picasso — devenea o cucerire, un teritoriu smuls inamicului-boală, inamicului-vîrstă, inamicului-deznădejde. Atîtor inamici.

Odată, la un 31 decembrie, Jacqueline a instalat o masă imensă în sala pînzelor adormite — cea în care se făceau proiecții —, cu o cină formidabilă, șampanie, prieteni, daruri. Deschizînd ușa, în ultima clipă — aceea a baghetei magice —, asupra florilor și a luminilor ospățului. Louise și Michel Leiris, gravorii Aldo și Piero Crommelynck cu familiile lor participau la această serbare a Anului Nou. La care Picasso a stat tot timpul îmbufnat. Pînă către sfîrșit. Apoi, brusc, a început să scapere, și să scînteieze, și să rîdă, neobosit ca în zilele cele mai strălucite.

Ce om teribil ! În ceasurile sale de tristețe și de îndepărtare, de înverșunare pe lume și pe toate cîte ne înconjoară, nu numai că tăcea. Dar știa foarte bine că, prin tăcerea lui, făcea ca toți să ne simțim apăsați, stingheriți. Gata să ne primim osînda. Și, în mod paradoxal, vinovați de a ne afla acolo, pe capul lui. Și de a ne lăsa tîrîți de nisipurile mișcătoare ale dispoziției sale. Se înverșuna să ne certe pe toți cu o stăruință copilărească și, mai mult chiar, să ne acuze că nu știm să fim antrenanți . . . Se arăta politicos și încîntător cu unul sau cu altul din invitați. Revărsîndu-și sarcasmul asupra celorlalți din asistență . . .

Trebuie să spun că Leiris și Pignon posedau arta de a se zidi în sine, în cazurile acestea, așteptînd ca totul să treacă. Fără nici o dorință de a interveni. Blocuri de tăcere, orice s-ar fi întîmplat.

Jacqueline se tortura neînchipuit de mult din pricina invitaților ei. Era evident că Picasso o face vinovată de toată supărarea lui. Și apoi, deodată, către sfîrșitul cinei, un Picasso iese din celălalt, la cele douăsprezece bătăi ale orologiului. Anul Nou, trecînd pragul, face ca norii să dispară. Plouă cu îmbrățișări și cu urări, cu șampanie și rîsete. Picasso găsește miraculos acest ultim parcurs al limbilor de orologiu între un an care se stinge și un altul care începe. Spune că e într-adevăr fantastic, de parcă ar fi întîia oară: Și ce serbare minunată ! . . . Jacqueline are întreg meritul de a o fi născocit, cît de frumos arată X, iar doamna Y e superbă, și iată-ne reintegrați în atmosfera noastră obișnuită. Iar Picasso rîde, laolaltă cu noi, de propriile-i nazuri dinainte.

Altădată, Jacqueline a instalat, în secret, masa de sărbătoare într-o cameră de-obicei nelocuită, plină de vitrine înțesate cu sculpturi din toate epocile. Am cinat la flacăra tremurătoare a lumînărilor, pe jilțuri înalte, am privit totul, am comentat totul, am vorbit, am vorbit, am discutat, am sărbătorit. Am acoperit masa cu mici sculpturi. Picasso era de-a dreptul fermecat. Neobosit.

Dar locul cel mai frumos, cel mai neașteptat, cea mai frumoasă surpriză urzită de Jacqueline a fost atunci cînd a dus Anul Nou în sala sculpturilor, la subsol, orînduind masa de sărbătoare în fața unei vetre cu buturugi în flăcări. Trecerea între anul 1966 și 1967.

La acel An Nou mă gîndeam, înaintînd către Mougins, acum, în ultimele zile ale lui 1972. Toate sculpturile lui Picasso și umbrele lor mișcătoare asistau la ospăț. *L'homme au mouton* licărea în ferestrele sfîrșitului nostru de an. Fetița care sare coarda, mama care-și împinge căruciorul cu pruncul înlăuntru, imensul om de bronz deschizînd brațele-i pătrate, un întreg popor de sculpturi ce înaintau imobile, așezate, în picioare, bărbați, femei, animale. La dreapta și la stînga vetrei, două capete din tablă colorată, bărbat și femeie, Picasso și Jacqueline, străjuiau totul.

De cum am sosit, am primit misiunea de a scrie « menu »-urile: cîte unul pentru fiecare invitat. Cu cîte un « poem » pentru fiecare, adaptat împrejurării. Ceea ce am și făcut. « Poeme »: să spunem mici fantezii în formă de poeme. « În genul evantaielor lui Mallarmé, îngăduiți cuvîntul . . . », am spus cu modestie, plecînd ochii. Douăzeci de versuri pentru fiecare.

Apoi, pe spatele așa ziselor « poeme », Picasso a făcut desene. Cu cerneala verde a stiloului pe care îl îndrăgea în vremea aceea. Desenul lui Pignon a dispărut, din păcate, nimeni nu știe unde, n-am mai găsit a doua zi decît o ciornă care marca « expedierea » lui. Al meu, îl păstrez încă. Pe spatele « poemului » pe care mi-l făcusem mie însămi — de ce nu? —, urîndu-mi tot soiul de lucruri minunate și, în primul rînd, prietenie și dragoste « cît e anul de lung . . . », Picasso îmi desenase o Venus și un Cupidon. Verzi amîndoi. Cupidon — foarte Cupidon — îndreaptă un arc uriaș către Venus, ea într-o atitudine cum nu se poate mai grecească și cu o dezinvoltură extrem de picassiană, pe un soclu înalt . . .

31 decembrie 1972. Sosim, dimineața, la Notre-Dame-de-Vie.

Jacqueline obosită, slăbită. Strălucitoare și încordată. Atît de încordată încît îmi dă impresia că este, în orice clipă, pe punctul de a claca. Dar nu, nici vorbă. Toate lunile din urmă, toți anii din urmă i-a trăit în această încordare. Susținută de ceea ce-i umplea întreaga viață. Picasso. Starea lui. Orînduiala zilelor. Veghea nopților. Respingerea asalturilor date de boală și de oameni. Încrederea în viața lui. Numai în viața lui. Să-i stea alături, ceas de ceas.

Nu schimbăm cu ea decît vorbele afectuoase ale revederii. Ne trage imediat pe scară, spre camera lui Picasso. « E așa și așa » . . ., ne spune. Dar totul « merge bine ». Și « o să meargă ».

Intrăm în cameră. Picasso se află încă în pat — ca totdeauna dimineața, pînă cel puțin pe la douăsprezece —, însă ne spune, ca de obicei, că « tocmai s-a întins puțin în clipa asta ». Încăperea e plină de soare și înțesată de cărți, de pînze, de pachete, de șaluri, de piei de zebră întinse pe jos, de hîrtii vechi, de tot conținutul obișnuit al camerelor lui Picasso. Care nu se află în dezordine. Ci într-o acumulare orizontală de opere diverse, de scripte și obiecte felurite, cărora Picasso și Jacqueline le cunosc perfect locul.

Picasso ne strînge în brațe, rostindu-și bucuria de a ne afla, în sfîrșit, cu toții împreună, doar v-ați lăsat destul rugați ! . . . Ne prezintă doi prieteni spanioli. În trecere. Este puțin mai slab. Poate puțin mai palid. Dar vorbește, glumește, istorisește într-un fel de surexcitare. Avem amîndoi senzația că se pune în formă pentru întîiul nostru examen, și, oarecum, în defensivă. Noi înșine sîntem descumpăniți, și în alertă. Dar Picasso debordează de vitalitate. « Fericit că te găsesc atît de bine », spune Pignon. Picasso răspunde: « Nu-i așa? Găsești ? »

. . . Ceva în noi rămîne adîncit în tăcere. Realitatea ne sugrumă, în veselia — ca totdeauna întrucîtva dezordonată — a regăsirilor. Conversația încearcă să se stabilizeze după dezechilibrele absenței . . .

Jacqueline intră, iese, glumește. Cîteva clipe, așa ca de obicei, jucăm o partidă de memorie. Încercăm să ne amintim toate serbările de Anul Nou. Și eterna harababură a sosirilor noastre.

Agresiunea revederii, primele cuvinte pe un ton firesc, și totul intră, domol, în adaptare. Tot ce emană din Picasso este, nemăsurat, el însuși. Și faptul de a-l regăsi atît de intens locvace, prezent și discutînd și povestind, șterge, treptat, emoția sosirii. Ne conformăm, gata să ne simțim pe deplin remontați.

— Și astă seară, spune Jacqueline, petrecem !

Îndată ce iese din cameră, Picasso ne spune: « Nu-și dă seama cum sînt și, totuși, nu mă vede, zile întregi, decît pe mine. » Și apoi: « Nu vă închipuiți ce-a ajuns viața ei. »

« Astă seară, petrecem ! », repetă Jacqueline, intrînd din nou.

« Da, da, o să dansăm », adaugă Picasso.

Am impresia că privirile lui, care le întîlnesc pe ale noastre, sînt ațintite asupra unor depărtări severe, săpate înlăuntrul său. De parcă ar fi existat trei Picasso. Cel de pe pat. Cel care vorbește și glumește, care se îmbufnează, care țîșnește de la o idee la alta. Și cel cu privirea, aflat în miezul adevărului. Care se rostește în tăcere asupra tuturor celor nespuse. Esențialul.

« Ei bine? » spune el, ca deobicei. Pignon e așezat la căpătîiul patului. Jacqueline și cu mine stăm lungite la picioare, pe cuvertura de lama. Încep să evoce, amîndoi, tot felul de amintiri din întîlnirile noastre, din zilele petrecute împreună, din călătoriile în patru. Rîd, se întrerup unul pe altul . . .

« Și clownii? întreabă Picasso. Ce mai fac clownii? . . . Cînd aduci clownii? . . . »

O cheamă pe Jacqueline și ne povestește cum a făcut clownul la telefon. « Eram așa de bucuros că veniți, încît am închis telefonul, am făcut un clown și v-am telefonat din nou. »

Jacqueline aduce clownul. Un desen, reprezentînd o călăreață pe un cal, iar calul e ținut în frîu de un clown-călăreț. Desenul poartă data de « 22 decembrie 1972 ». Și dedicația: « Dragei mele Helenușka, acest desen care abia a fost ouat. E numai bun de pus la clocit . . . »

« Helenușka » este maniera Jacquelinei de a-mi rusifica numele după propria-i fantezie.

Picasso îi spune lui Pignon: « Să nu uiți data. Fii foarte atent la dată. Data e importantă. Extrem de importantă . . . » Ce a vrut, oare, să spună? Nu știu. Eram îndrăgostită de clownul meu, inseparabilă de clownul meu, umbra clownului meu.

Am povestit scene cu clowni. Picasso nu mă asculta, dar extrăgea din istoriile mele cîte un cuvînt pe ici pe colo, care-i slujea drept trambulină pentru diverse amintiri de circ. Și nu înceta să mă întrebe: « Ești mulțumită? »

Cînd am ieșit din cameră, l-am auzit adresîndu-i-se Jacquelinei: « Atrage-le atenția, mai ales, să nu mai spună nimănui că sînt bolnav . . . »

Amîndoi începeau să sufere, deja, de hăituiala din afară. Amîndoi se temeau de intervenția indiscretă și publicitară. Amîndoi se cufundau în secretul lor, îndărătul zidurilor citadelei.

Îmi amintesc de ziua aceea ca de un soi de tapiserie superbă și laborioasă, de ceasurile tensionate la maximum, debordante, care umpleau casa întreagă și o

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

închideau asupra ei înseşi cu o intensitate tragică ce sporea ceas de ceas, fără a fi pomenită nici măcar printr-o vorbă. O bătălie invizibilă, însoţind-o pe cea purtată de Picasso în odaia lui, şi de Jacqueline, pretutindeni . . .

Şi, iată, ziua trece. Picasso se odihneşte sau face schiţe. Noi umblăm de colo pînă colo, încercînd să fim de folos. Jacqueline ba urcă, ba coboară. Casa întreagă e centrată asupra camerei lui Picasso. Pe măsură ce timpul înaintează, tensiunea creşte. La telefon răspundem că sînt plecaţi într-o călătorie. Preparative. Flori. Sosesc prieteni. Pe care Jacqueline i-a convocat. Vom cina în camera cu autoportretul rose. În grup mic. Vom fi opt. În jurul măsuţei rotunde. Ceasurile trec anevoie. În incertitudine. Nu în privinţa serii. În privinţa a tot ce ne înconjoară. Nu mai ştim dacă prezenţa noastră este binevenită sau împovărătoare. Nervozitatea Jacquelinei sporeşte cu fiecare ceas, odată cu un soi de veselie care o caracterizează în momentele grele. Nu o veselie forţată: o veselie de luptă. Cu toată puterea înainte. Caut zadarnic un echivalent pentru cuvîntul « tensiune ». Nici unul nu se potriveşte. « Tensiune » este specificul Jacquelinei, aerul pe care îl respiră şi efortul pe care îl disimulează. « Tensiune » revine statornic. Nu întîmplător.

Noi nu izbuteam să înţelegem. Ne lipseau, încă, date pentru a putea înţelege totul. Eram încă în afara timpului, a bolii, a oboselii, de ce să-l sîcîim cu această « sărbătoare », de ce să nu-l lăsăm în tihnă şi în pace? Cu toată roboteala neoprită, cu toată vînzoleala din jur, cu toată fermitatea de pe chipul Jacquelinei şi cu tot stilul ei de a înfrunta neclintit inumerabilele mici probleme de organizare a zilei, noi rămîneam pe gînduri. Contestatari. O sprijineam, o ajutam, rosteam cuvinte pline de tandreţe. Dar ne părea pierdută în irealitate . . . Ni s-a întîmplat, chiar, să ne spunem: « Nu crezi că ar trebui să oprim toate astea? » Dar cum s-o facem? Şi cu ce drept? Iar ziua înainta din opinteală în opinteală, o apăsătoare ultimă zi din an.

. . . Picasso ne-a chemat către sfîrşitul după amiezii. Jacqueline a venit să ne anunţe. O simţeam protejată printr-un ciment de suprafaţă. Izolată.

Picasso apare anxios. Sumbru. Agresiv. Văzîndu-l pe patul său imens, sprijinit într-un cot şi cu chipul crispat, ni se pare din nou că din patul acela nu se va mai ridica niciodată.

Ne spune că Jacqueline e în afara realităţii. Că se chinuieşte zadarnic, biata de ea! Că el nu vrea să vadă pe nimeni. Că are chef să fie lăsat în pace, — « cu propriile-i gînduri », adaugă, ricanînd. Toţi cei din jur « să se distreze », bravo.

Dar el n-are chef să se mişte. Pentru nimic în lume. « Mi-e destul de greu şi cu mine singur », mai spune. Trebuie să mă plimb, să beau, să mănînc, « să nu mă las în voia sorţii », ce-or fi tot vrînd, doctorii cei mai buni cu sfaturile lor cele mai bune? « Să mă lase în pace, nu cer nimic mai mult. . . »

. . .Îi spun să se calmeze, pentru Dumnezeu, să nu se chinuiască pentru atîta lucru. O să plecăm şi o să luăm invitaţii cu noi.

În ruptul capului. Tocmai asta, nu. Să nu vă amestecaţi !. . . Vrea să rămînem, să cinăm cu toţii împreună, şi totul să se petreacă « aşa cum se cuvine ». Dar el, să rămînă aici.

« Ei bine ! Nici o problemă. . . » Nu mai ştiam ce să spun, ce să fac. Încurcată de această situaţie absurdă. Cu dorinţa de a mă afla la o mie de leghe distanţă. Şi cu dorinţa, mai ales, de a-l lăsa în pace aşa cum îi e voia, — şi să oprim odată jocul ăsta absurd, să dispărem, ce naiba. Însă mă gîndeam şi la Jacqueline, la bătăliile ei disperate pentru a-l face să participe la toate, cu orice preţ. La plimbările din ultimele luni, smulse cu atîta greutate şi din care el se întorcea întinerit. La atîtea şi atîtea împrejurări cînd, numai prin voinţa Jacquelinei şi prin înverşunarea ei, Picasso renăscuse. . . Însă îmi spuneam că, de rîndul acesta, Jacqueline se înşeală. Mi-o spuneam, recunosc. Şi ar fi trebuit să-mi dau seama de cum stau lucrurile cu adevărat. Ori de cîte ori îmi exprimam intenţia de a mă duce s-o caut pe Jacqueline, Picasso protesta: « Nu, las-o. Ce, nu ştii cum e [ea? Las-o în pace. Sau, atunci, bine, du-te. Dar nu mai începe iar cu ideea plecării. » Şi cîte şi mai cîte.

. . .Toate acestea au durat abia jumătate de oră, timp în care eu nu încetam să chem, în gînd, sfîrşitul unei asemenea absurdităţi. . .

În cele din urmă, am ieşit « să aranjez lucrurile ». Incapabilă de a mă gîndi la altceva decît la chipul nenorocit al lui Picasso.

Am găsit-o pe Jacqueline calmă, sigură, o rachetă în momentul lansării. I-am spus doar atît, simplu: « Jacqueline, renunţă. Să-l lăsăm liniştit şi să plecăm cu toţii. » Nici nu mi-a îngăduit să-mi termin fraza. « Lasă, Hélène. » Pignon a ieşit din cameră, spunînd: « De ce să nu?. . . » — « Şi tu? », l-a întrerupt Jacqueline. În clipa aceea, a strigat -o Picasso. Jacqueline a dispărut în camera lui. Pignon m-a liniştit. « E bine. Acum e mulţumit. O să stea singur, în odaie. . . »

Pignon evolua cu mare greutate într-un asemenea climat, suferea cu mult dincolo de limitele serii, vederea lui Picasso îl dobora, n-avea decît o singură dorinţă, în toată neputinţa noastră, să plece şi să-l lase pe Picasso în tihnă.

Ne-am aşezat cu toţii s-o aşteptăm pe Jacqueline. Prietenii spanioli ai lui Picasso, soţii Gili, se aflau şi ei aici, veniţi special de la Barcelona. Şi martorii Jacquelinei

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

la căsătoria ei discretă cu Picasso, avocatul Antébie şi soţia. Cu toţii, conştienţi de dificultatea de a ne afla aici într-o astfel de zi. Am vorbit extrem de puţin — cu soţii Gili, doar — despre acel sentiment de culpabilitate care ne invada, în ciuda faptului că fusesem chemaţi să venim. . . Şi, iarăşi fără a insista, despre dreptul lui Picasso de a fi lăsat în pace. Despre « serbare » nici nu mai putea fi vorba. Şi poate că Jacqueline n-ar trebui. . .

Am băut cîte un pahar. Străini — în fond — unii faţă de ceilalţi, nu schimbăm decît impresii indecise. O tăcere imensă în jurul nostru începe să facă insuportabilă aşteptarea. Încerc să plonjez în pictură. Fixez marele peisaj din Cannes. . .

În clipa aceea, ideea morţii lui Picasso capătă întreaga forţă a evidenţei sale. . . I-a trebuit vreme îndelungată. . .

. . .Ora opt. Ora nouă.

N-am auzit zgomotul micului ascensor, instalat pentru Picasso în uriaşa casă a scării. Dar s-a simţit un fel de tresărire. Paşi, apoi voci. Pignon a spus: « E Picasso ! » Uşa s-a deschis, cu obişnuitul clinchet al clopoţeilor atîrnaţi deasupra, şi care freamătă la cea mai mică atingere. Iar Picasso şi Jacqueline şi-au făcut apariţia.

La braţ. Strălucitori. Superbi: se îmbrăcaseră de gală. Ne luaseră prin surprindere, şi erau încîntaţi ca de o farsă izbutită. Îmbrăţişîndu-i pe toţi cei de faţă, vorbind amîndoi laolaltă. Noi, împietriţi şi înnebuniţi de bucurie.

Acest Picasso care şi-a făcut intrarea e cel pe care îl cunoaştem din totdeauna. Cu excepţia vocii. Însufleţit, bucuros, mîndru ca un învingător ce este. Încîntat de uimirea noastră. Se instalează la masă. Glumeşte. Are, pentru fiecare din noi, o vorbă afectuoasă. « N-aş fi crezut, ne spune. Dar, uite, sînt aici. Ei bine, ce mîncăm ? » Şi apoi, arătînd spre Jacqueline, dar şi spre sine însuşi: « Aţi văzut cum ne-am îmbrăcat ?. . . »

Jacqueline, palidă şi cu ochii scînteietori, ne priveşte pe toţi, vrînd parcă să ne spună: « N-aţi înţeles nimic. Şi iată-l ! Victorie !. . . » Intuise toate oscilaţiile noastre. Şi păstra, împotriva tuturor, un fel de supărare stăpînită. Dar sărbătoarea începea.

Avusese dreptate. Nu se înşelase nici de data asta.

Nu mai ştiu ce s-a spus. Nu mai ştiu ce-am mîncat. Garance, fata din casă, trebăluia fără oprire. Clinchetul uşii nu mai contenea. Picasso povestea, mînca, rîdea. Toată lumea era sub efectul metamorfozei. El era fericit. Îşi azvîrlea capul pe spate, în hohote de rîs. Povestea tot felul de istorii şi-i asculta pe ceilalţi. Sau, mai degrabă, nu-i asculta. Le tăia vorba. Se întorcea cînd spre unul, cînd spre altul, după obiceiul său, pentru a spune, atunci cînd ceva îl încînta ori îl amuza: « Ce frumos ! Nu găseşti că-i frumos ?. . . » Se simţea atît de bine în propria-i piele şi manifesta o vitalitate atît de obişnuită lui, încît nu izbuteam să stabilesc vreo legătură între Picasso, cel de totdeauna, aflat acum cu noi la masă, şi acela de sus din odaie, tronînd cu o cruntă încăpăţînare în vîrful patului şi nevrînd să se scoale. Mi se părea că sînt doi Picasso. Pînă în clipa cînd Picasso — acel de totdeauna — l-a şters pe celălalt fără să lase nici o urmă.

Era din ce în ce mai vesel. A băut chiar şi puţină şampanie, şi i se întîmpla extrem de rar să bea. A rîs cu lacrimi. Peste tot erau flori. Daruri. O sărbătoare adevărată. Miezul nopţii a străbătut acest moment în sunet de fanfară, cu îmbrăţişările, cu urările, cu nebuniile-i din totdeauna. Picasso s-a ridicat de la masă pentru a ne săruta pe toţi, pe rînd. A mai băut o cupă de şampanie. S-a amuzat pe seama lui Pignon, căruia îi trebuie ceasuri întregi ca să-şi aprindă « cum se cade » havana, încălzind-o mai întîi la flacără şi îndeplinind un lung ritual înainte de a începe s-o fumeze. Pentru a suta oară, Picasso repeta: « Trebuie să-l lăsăm s-o facă, nu trebuie contrariat, aşa e el, o să vedeţi că desfăşoară tot ceremonialul trabucului, e nebun. . . »

Anul s-a născut în ritmul cel mai tonic. L-am primit stînd cu toţii în picioare, nebuni de bucurie. Emoţionaţi. Înlănţuiţi.

Şi cum soţii Gili fredonau melodii spaniole, cum aduceau la acea masă căldura Spaniei şi acea calitate spaniolă de comportament care a rezonat întotdeauna în fiinţa lui Picasso mai mult decît oricare alta, el a început să cînte, cu paharul în mînă, un cîntec garibaldian spaniol, cu textul integral şi cu refrenul. Jacqueline şi soţii Gili îl însoţeau în chip de cor. Cine s-ar fi aşteptat la acest « frumos moment » ?. . .

Privesc masa rotundă în plină lumină, Picasso-ul din epoca *rose* ne priveşte şi îl priveşte pe celălalt, totul îmi pare scînteietor, sîntem radioşi, ne scăldăm în bucuria contrastului dintre acest Picasso şi cel din timpul zilei, începem un alt an sub semnul uimirii fericite, Jacqueline străluceşte de bucurie.

A cîştigat. A doua zi, Picasso s-a simţit tot mai bine. Viaţa reîncepuse calm. Vorbea despre acea seară cu un soi de mîndrie amuzată. Ca despre o mare bacchanală pe care o trăisem laolaltă.

Cînd am plecat, Jacqueline a spus: « Mulţumesc, Doamne, că am păşit pragul anului. »

. . .Purtam cu noi triumful metamorfozei. . . O furtună de sentimente solidar arzătoare. Şi o speranţă reînnoită de stele. Va trăi peste o sută de ani. . .

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

Corectura LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL 50.64.30
BUCUREȘTI

Lei 51

43804